



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Six, Barbara:

Der Architekt Leonhard Romeis (1854-1904)
Seine Münchner Villen unter besonderer
Berücksichtigung der Wohnhäuser für die Maler
Eduard von Grützner und Ernst Ludwig Pläß

Magisterarbeit, 2005

Gutachter*in: Stalla, Robert ; Kohle, Hubertus

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.739>

Danksagung

Die vorliegende Arbeit entstand im Jahr 2004 als Magisterarbeit am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie wurde für die Veröffentlichung im Internet geringfügig überarbeitet und die Anzahl der Abbildungen wurde reduziert.

Bei Herrn Prof. Dr. Robert Stalla möchte ich mich sehr herzlich für die gute Betreuung bedanken.

Herrn Prof. Dr. Hubertus Kohle gilt mein Dank für die Übernahme der Zweitkorrektur sowie für seine Bereitschaft, zusammen mit Herrn Dr. Günter Heischmann und Herrn Prof. Dr. Winfried Schulze als Herausgeber diese Arbeit in die Reihe der LMU-Publikationen/Geschichts- und Kunstwissenschaften aufzunehmen.

Auch den Eigentümern der Gebäude Grütznerstraße 1 und Möhlstraße 39/41 sowie Herrn Hans-Joachim Hecker vom Stadtarchiv München sei für ihre Unterstützung gedankt.

Bedanken möchte ich zudem bei Herrn Dr. Markus Hundemer vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, den Mitarbeitern der Lokalbaukommission München, Frau Claudia Stöckel von der GE Frankona Rückversicherungs-Aktiengesellschaft, den Mitarbeitern des Bildarchivs Foto Marburg, sowie Ulrich Arzberger und Hanns-Paul Ties – sie alle haben zahlreiches Abbildungsmaterial für diese Publikation zu Verfügung gestellt.

München, im November 2005

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	4
1.1	<i>Forschungsstand.....</i>	5
1.2	<i>Zielsetzung.....</i>	7
2	Biographie von Leonhard Romeis	8
2.1	<i>Leben</i>	8
2.2	<i>Werk.....</i>	17
3	Leonhard Romeis' Münchner „Künstlervillen“	25
3.1	<i>Begriffsklärung Künstlervilla</i>	25
3.2	<i>Bauen in München und die Wiederentdeckung der deutschen Renaissance</i>	27
3.3	<i>Wohnhaus für Eduard Grützner</i>	32
3.3.1	<i>Auftraggeber und Baugeschichte</i>	33
3.3.2	<i>Baubeschreibung</i>	35
3.4	<i>Villa für Ernst Ludwig Plaf</i>	42
3.4.1	<i>Auftraggeber und Baugeschichte</i>	42
3.4.2	<i>Baubeschreibung</i>	45
3.5	<i>Vergleich der Häuser Grützner und Plaf</i>	52
3.6	<i>Gebäude für die Künstler Anton Hess und Karl von Wulffen.....</i>	55
4	Einordnung und Bewertung	59
4.1	<i>Romeis' „Künstlervillen“ im Kontext seiner übrigen Münchner Einfamilienwohnhäuser.....</i>	59
4.2	<i>Vorbilder und Anregungen</i>	64
4.2.1	<i>Tiroler und Südtiroler Renaissance</i>	64
4.2.2	<i>Fränkisches Fachwerk</i>	70
4.3	<i>Romeis' Bauten vor dem Hintergrund anderer Münchner Künstlervillen.....</i>	72
5	Würdigung im zeitgenössischen Kontext	78
6	Resümee	82
7	Literaturverzeichnis	84
8	Katalog der von Leonhard Romeis geplanten freistehenden Einfamilienhäuser in München und Umgebung.....	91

1 Einleitung

Gleich zwei Jubiläen erinnerten im Jahr 2004 an den Münchner Architekten Leonhard Romeis (1854-1904): Am 13. Januar, seinem hundertfünfzigsten Geburtstag, legte die Stadt München an seinem Grab einen Kranz nieder,¹ am 17. November jährte sich sein Todestag zum hundertsten Mal. Im Gegensatz zu Architekten wie Gabriel von Seidl oder Friedrich von Thiersch ist der Name Leonhard Romeis heute in der Öffentlichkeit kaum mehr präsent. Dabei spielte Romeis im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts durchaus eine wichtige Rolle. Er bildete als Professor an der Münchner Kunstgewerbeschule Generationen von Studenten aus, die später erfolgreich als Architekten, Bildhauer oder Innenausstatter arbeiteten. Zudem schuf er – vor allem in München – Bauten und Straßenzüge, die zum Teil bis heute das Stadtbild prägen.

Den Blick meist auf die Avantgarde-Künstler gerichtet, die – ihrer Zeit voraus – neue Formen erfanden und über den Jugendstil den Weg zur Moderne ebneten, beschäftigte sich die Kunstgeschichte lange Zeit kaum mit dem als verstaubt und nur nachahmend empfundenen Historismus, den die seit den 1890er Jahren in München, Wien oder Berlin gegründeten Secessionen ablehnten. Vor allem seit den 1970er Jahren gab es in der Forschung Bestrebungen, weg von der negativen Bewertung des Historismus, hin zu einer sachlicheren Beurteilung dieser Epoche zu gelangen. Nicht nur die Neuerer standen nun im Mittelpunkt, sondern auch die vielen Künstler, die Werke für ihre Gegenwart im Rückgriff auf historische Formen schaffen wollten. Zudem interessierten sich Forscher mit sozialhistorischen Ansätzen nicht nur für staatliche oder kirchliche Monumentalbauten, sondern nahmen stärker private Bautätigkeiten in den Blick.²

Leonhard Romeis (Abb. 1) ist einer dieser konservativen Architekten, die dem zum Ende der 1890er Jahre aufkommenden Jugendstil sehr skeptisch gegenüberstanden und heute fast vergessen sind. Im Gegensatz zu seinen berühmteren Kollegen, wie Gabriel von Seidl oder Friedrich von Thiersch, erhielt Romeis jedoch nur wenige öffentliche Bauaufträge und plante nur wenige Gebäude im neubarocken Stil. Er baute vor allem Villen bevorzugt in dem Ende der 1870er Jahre in München neu entdeckten Stil der „deutschen Renaissance“. Bis zu seinem frühen Tod als Fünfzigjähriger hatte er neben der Neuhausener St. Benno-Kirche und der weiblichen Abteilung der Kunstgewerbeschule Häuser für zahlreiche einflußreiche Persönlichkeiten wie beispielsweise den Verleger Dr. Georg Hirth, Kultusminister Wehner oder den Fürsten Fugger gebaut und sich vom fränkischen Schreinerssohn zum angesehenen Architekturprofessor emporgearbeitet.

¹ Landeshauptstadt München. Rathaus Umschau. Ausgabe 4 vom 8. Januar 2004, S. 3.

² Zum Beispiel: Brönnert, Wolfgang: Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830-1890. 2. leicht verbesserte Auflage Worms 1994, im Folgenden zitiert als: *Brönnert 1994*.

1.1 Forschungsstand

Während über andere Vertreter des Historismus in München, wie Lorenz Gedon, Friedrich Thiersch oder die Brüder Gabriel und Emanuel von Seidl mehrfach Dissertationen, Ausstellungskataloge oder Aufsätze erschienen sind,³ wurde über Leonhard Romeis bislang nur unzureichend geforscht. Es existiert kein Werkverzeichnis, und auch mit einzelnen seiner Entwürfe beschäftigen sich bisher nur wenige Arbeiten. 1987 wurde in Erlangen eine Masterarbeit zu Romeis' Neuhausener Kirche St. Benno verfaßt, deren Schwerpunkt vor allem auf einer Architekturbeschreibung des Baus liegt.⁴ Über seine Teilnahme am Wettbewerb für das Bayerische Nationalmuseum informieren Aufsätze über Gabriel von Seidls ausgeführten Bau,⁵ kleinere Artikel über einzelne Projekte finden sich im Ausstellungskatalog „Die Prinzregentenzeit“ von 1988,⁶ über Romeis' Innenausstattungen in Bamberg erschien im Jahr 2001 ein knapper Beitrag.⁷ Einzelne von Romeis' Villen wurden bislang in der Denkmaltopographie Bayerns behandelt, so die Villa Wehner in Egern und die Villa Hausmann in Pöcking.⁸ Letztere wurde zudem ausführlicher in Schobers Werk über „Frühe Villen und Landhäuser am Starnberger See“ besprochen.⁹ Über die Häuser für Anton Hess und Eduard Grützner schrieb Christine Hoh-Slodczyk in ihrem Buch über „Das Haus des Künstlers“,¹⁰ Andreas Ley zudem über das Grützner-Haus in seiner Dissertation über „Die Villa als Burg“.¹¹

³ Zum Beispiel: Bachmeier, Doris: Lorenz Gedon. 1844-1883. Leben und Werk. München 1988, im Folgenden zitiert als: *Bachmeier 1988* oder Nerdinger, Winfried (Hg.): Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus. 1852-1921. München 1977 (Ausst. Kat. der Architektursammlung der Technischen Universität und des Münchner Stadtmuseums 1) oder Hofer, Veronika (Hg.): Gabriel von Seidl. Architekt und Naturschützer. München 2002, oder Kunstmann, Joanna Waltraud: Emanuel von Seidl (1856-1919). Die Villen und Landhäuser. München 1993, im Folgenden zitiert als: *Kunstmann 1993*.

⁴ Grönninger, Brigitte: Die Pfarrkirche St. Benno in München. Masterarbeit an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1987 (unveröffentlicht), im Folgenden zitiert als: *Grönninger 1987*.

⁵ Zum Beispiel: Himmelheber, Georg: Gabriel Seidls Bau des Bayerischen Nationalmuseums. In: Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst, 3. Folge, Bd. XXIII, 1972, S. 187-212. oder Lübbecke, Wolfram: Das Bayerische Nationalmuseum an der Prinzregentenstraße. In: Grote, Ludwig (Hg.): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter. München 1974 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 24), S. 223-234.

⁶ So zum Beispiel in: Götz, Norbert/Schack-Simitzis, Clementine (Hg.): Die Prinzregentenzeit. Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum. München 1988, im Folgenden zitiert als: *Götz, Ausst. Kat. Prinzregentenzeit 1988*.

⁷ Ruß, Norbert: Architekt Leonhard Romeis (1854-1904). Seine Tätigkeit in Bamberg und seine Bedeutung für das Bamberger Kunstgewerbe. In: Heimat Bamberger Land, 13. Jg., 2001, Nr. 3, S. 86-90 im Folgenden zitiert als: *Ruß 2001*.

⁸ Zur Villa Hausmann (= Villa Riccius) in Pöcking: Schober, Gerhard: Landkreis Starnberg. München 2. Auflage 1991 (Denkmäler in Bayern, Bd. I.21), S. 216 oder zum Landhaus des Kultusministers Wehner: Kratzsch, Klaus: Landkreis Miesbach. München/Zürich 1980 (Denkmäler in Bayern, Bd. I.15), S. 306.

⁹ Schober, Gerhard: Frühe Villen und Landhäuser am Starnberger See. Zur Erinnerung an eine Kulturlandschaft. Waakirchen/Schaftlach 1998, S. 134-137 (mit Abb. und Grundriß), im Folgenden zitiert als: *Schober 1998*.

¹⁰ Hoh-Slodczyk, Christine: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert. München 1985 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 33), S. 52-56 und S. 167, Im Folgenden zitiert als: *Hoh-Slodczyk 1985*.

¹¹ Ley, Andreas: Die Villa als Burg. Ein Beitrag zur Architektur des Historismus im südlichen Bayern 1842-1968. München 1981, S. 92, im Folgenden zitiert als: *Ley 1981*.

Weitere Informationen über Romeis und sein Werk sind in zeitgenössischen Zeitschriften enthalten: In Architekturzeitschriften wie der Deutschen Bauzeitung,¹² der Süddeutschen Bauzeitung¹³ oder der Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins „Kunst und Handwerk“¹⁴ finden sich Besprechungen einzelner Werke und Nachrufe, die – zum Teil in ausführlicherer Form – Romeis’ Schaffen vorstellen. Aus neuerer Zeit bietet zudem Joachim Heckers Artikel im Münchner Stadtanzeiger aus dem Jahr 1985 einen knappen Einblick in Romeis’ Leben und Werk.¹⁵

Der Nachlaß von Leonhard Romeis ging in den Besitz seiner Familie über¹⁶ und wurde im zweiten Weltkrieg bei der Bombardierung Münchens zerstört.¹⁷ Aber auch „die z. Tl. in den Besitz der k. Kunstgewerbeschule übergegangenen Studienblätter“¹⁸ von Leonhard Romeis wurden wohl, wie der größte Teil des Archivs der Kunstgewerbeschule, im zweiten Weltkrieg vernichtet. Einzig der Personalakt Romeis der Kunstgewerbeschule ist erhalten und wird heute im Archiv der Akademie der Bildenden Künste in München aufbewahrt.¹⁹ Zu seiner Tätigkeit als Lehrer sind außer aus den Jahresberichten der Kunstgewerbeschule und einer Festschrift aus dem Jahr 1877 kaum Informationen zu erhalten. Bereits 1918 beklagt der Verfasser eines Zeitungsartikels anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums der Kunstgewerbeschule: „Von den unendlichen Arbeiten, die die Schule geleistet, liegt gesammelt fast kein Dokument vor.“²⁰

Einen Einblick in Romeis’ Schaffen ist also – neben dem Studium der erhaltenen Bauten selbst – vor allem durch historische Fotos und die bei den Baubehörden eingereichten Unterlagen zu gewinnen. Diese Pläne und Protokolle sind oftmals in schlechtem Erhaltungszustand oder unvollständig. Doch nur mit ihrer Hilfe können verschiedene Planungsstadien rekonstruiert und kann so der Weg vom ersten Bauantrag bis zum fertigen Gebäude nachvollzogen werden.

¹² G. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis. In: Deutsche Bauzeitung, Bd. 39, Nr. 10 und 12, 1905, S. 64-65 und S. 74-75, im Folgenden zitiert als: G. [vermutlich Gmelin], DBZ 1905.

¹³ G., L. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis. In: Süddeutsche Bauzeitung, Bd. XV, Nr. 10 und 11, 1905, S. 77-80 und S. 85-88, im Folgenden zitiert als: G. L. [vermutlich Gmelin], SDBZ 1905.

¹⁴ Zum Beispiel: G., L. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis †. In: Kunst und Handwerk, Bd. 55, Heft 12, 1904/05, S. 317-328, im Folgenden zitiert als: G. L. [vermutlich Gmelin], Kunst und Handwerk 1904/05. Oder: G. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Das Haus des † Bildhauers Anton Heß. In: Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München, Bd. 61, 1910/11, S. 343-347, im Folgenden zitiert als: G. [vermutlich Gmelin], Kunst und Handwerk 1910/11.

¹⁵ Hecker, Hans-Joachim, Leonhard Romeis (1854-1904): Ein Stück Münchner Baugeschichte. In: Münchner Stadtanzeiger, Jg. 41, Nr. 6, Dienstag, 22. Januar 1985, S. 4 und S. 12.

¹⁶ Staatsarchiv München, Nachlaßakt Leonhard Romeis: AG München NR A, 1904/2898.

¹⁷ Stadtarchiv Höchststadt a. d. Aisch, Brief des Sohnes Benno Romeis an Anton Wölker, datiert 15.5.1953: „Dabei [während der Bombenangriffe im 2. Weltkrieg] gingen bedauerlicherweise auch die Pläne und Architektur-bilder von gebauten und nicht gebauten Projekten meines Vaters zugrunde, die wir noch in Händen hatten.“

¹⁸ G. [vermutlich Gmelin], DBZ 1905, S. 64.

¹⁹ Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München: Kunstgewerbeschule, Personalakt Leonhard Romeis.

²⁰ Monacensia, Archiv Künstlergenossenschaft, Akt Emil von Lange, Zeitungsartikel „Fünfzig Jahre Kunstgewerbeschule“, Münchner Neueste Nachrichten vom 27.6.1918.

1.2 Zielsetzung

Das umfangreiche Oeuvre von Leonhard Romeis wurde – wie gezeigt – bislang nur fragmentarisch behandelt, obwohl er vor allem in München in seiner Funktion als Professor wie auch mit seinen Projekten eine wichtige Figur im Baugeschehen und Kunstgewerbe der letzten 20 Jahre des 19. Jahrhunderts war. Da bis auf die Nachrufe keine Überblicksdarstellungen zu seinem Leben und Werk existieren, ist es notwendig, zuerst seinen Lebenslauf zu skizzieren und auf seine Tätigkeit als Lehrer, kunstgewerblicher Entwerfer und Architekt einzugehen und einen Einblick in sein Schaffen zu geben. Auf die zahlreichen Innenausstattungen, die Romeis geschaffen hat, kann in diesem Rahmen nicht näher eingegangen werden. In Romeis' Oeuvre liegt ein Schwerpunkt auf dem Bau von Einfamilienhäusern, oft Villen; einer Gebäudeform, die im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer sehr wichtigen Bauaufgabe wurde. Eine spezielle Form des privaten Wohnhauses ist das Haus des Künstlers. Aus Romeis' Wohnhäusern werden exemplarisch zwei Häuser für Künstler herausgegriffen, die für sein architektonisches Schaffen charakteristisch sind. Sie werden im Folgenden detailliert beschrieben, um Formensprache und Vorgehensweise seiner Planungen näher zu betrachten, nicht ohne zuvor die Bauaufgabe der „Künstlervilla“ im 19. Jahrhundert definiert und die Voraussetzungen des Bauens in München im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts sowie die Wiederentdeckung der „deutschen Renaissance“ dargestellt zu haben.

Die beiden ausgewählten Neubauten für die Maler Eduard Grützner und Ernst Ludwig Pläß lassen sich auf Grund der ähnlichen Auftraggeberschaft – beide Gebäude sind Häuser für Künstler – gut vergleichen und repräsentieren zudem verschiedene Phasen in Romeis' Werk. Während das Grützner-Haus von 1882/83 eines seiner ersten Projekte war, steht die Pläß-Villa von 1897 eher am Ende seines Schaffens, als er schon bekannt und erfolgreich war. Beide Gebäude sind in den Formen der sogenannten „deutschen Renaissance“ entworfen, dem Stil, in dem Romeis bevorzugt gestaltete. Das Grützner-Haus steht repräsentativ für die drei ersten selbständigen Bauaufgaben von Leonhard Romeis, die alle eine ähnliche Aufgabenstellung hatten: Der Bildhauer Anton Hess, der Maler Eduard Grützner und der Verleger der Münchner Neuesten Nachrichten, Dr. Georg Hirth, waren alle leidenschaftliche Sammler, die sich für die deutsche Renaissance begeisterten und ihre gesammelten Schätze an Kunstwerken und Gebrauchsgegenständen in einem adäquaten Gebäude unterbringen wollten. Romeis' Aufgabe war es jeweils, die vom Bauherrn zusammengesammelten alten Holzdecken, Wandvertäfelungen, Kachelöfen und ähnliches in den Bau zu integrieren oder vielmehr das Gebäude den Sammlungsgegenständen anzupassen. Am Haus für den Maler Ernst Ludwig Pläß, das zusammen mit der Villa für den Münchner Stadtschulrat Kerschensteiner eine Doppelvilla bildet, kann gezeigt werden, wie circa 14 Jahre später ein zwar erfolgreicher, aber im Gegen-

satz zu Grützner doch nicht überaus berühmter Künstler sein Haus gestaltet sehen wollte, der zudem keine große Sammlung in den Bau zu integrieren hatte. Die Innenraumgestaltung der Häuser wird vor allem in bezug auf die Grundrißaufteilung und den Außenbau behandelt, soll aber nicht im Zentrum der folgenden Betrachtungen stehen, da beispielsweise das Atelier des Künstlers im Historismus bereits eingehend untersucht wurde.²¹ Romeis hat in München insgesamt vier Gebäude für Künstler realisiert, und so werden im Anschluß die Häuser von Grützner und Pläß mit den Romeis' beiden anderen Bauten für Künstler, die Häuser für Anton Hess und Karl von Wulffen, verglichen werden. Dann werden die Gebäude in den Kontext seiner anderen Münchner Villen und Wohnhäuser gestellt, um mögliche Gemeinsamkeiten seiner Bauten zu erörtern. In einem weiteren Kapitel werden die Vorbilder und Anregungen für Romeis' Formensprache untersucht und in einem letzten Vergleich seine Häuser für Künstler denen anderer Architekten in München gegenübergestellt.

Wie Romeis' Schaffen von seinen Zeitgenossen beurteilt und geschätzt wurde, soll Thema des letzten Kapitels sein, an das sich ein Resümee anschließt. Der Anhang schließlich beinhaltet einen Katalog der freistehenden Einfamilienhäuser von Leonhard Romeis in München, die bis jetzt zu ermitteln waren.

2 Biographie von Leonhard Romeis

2.1 Leben

Leonhard Romeis (Abb. 1) wurde am 13. Januar 1854 in Höchstädt an der Aisch geboren. Sein Vater Georg Kaspar Romeis, geboren 1816, war Tischler und seit 1844 in Höchstädt ansässig;²² laut Süddeutscher Bauzeitung war er ein „als Kunsttischler hochgeschätzter Meister“,²³ der auch in Paris gearbeitet hatte. Leonhard Romeis – nach dem Tod seiner beiden älteren, schon als Kleinkindern verstorbenen älteren Schwestern das einzige Kind – besuchte in Höchstädt die Volksschule und scheint schon früh mit künstlerischer Begabung auf sich aufmerksam gemacht zu haben. So wird von seiner Mitarbeit in der Werkstatt des Vaters, plastischem Arbeiten mit Ton bei einem befreundeten Töpfer und von Zeichenunterricht bei

²¹ Vgl. hierzu: Langer, Brigitte: Das Münchner Künstleratelier des Historismus. Dachau 1992, im Folgenden zitiert als: *Langer 1992*.

²² Wölker, Anton: Aus der Geschichte der Stadt Höchstädt a. d. Aisch. Höchstädt a. d. Aisch 1979, S. 227, im Folgenden zitiert als: *Wölker 1979*.

²³ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 77.

einem Geistlichen, Benefiziat Baier, berichtet,²⁴ letzterer riet wohl der Familie, Leonhard Romeis auf die Kunstgewerbeschule zu schicken.²⁵

Im September 1869 kam er mit fünfzehn Jahren nach München an die Königliche Kunstgewerbeschule, die er vom Wintersemester 1869/70 bis zum Wintersemester 1873/74 neun Semester lang besuchte.²⁶ 1869 besuchten 92 Schüler die Kunstgewerbeschule, 61 davon waren Kunsthandwerker, 15 Akademie-Vorschüler und 16 hatten – wie auch Romeis – noch keinen Beruf.²⁷ Professoren an der Kunstgewerbeschule waren seit 1868 beispielsweise Michael Echter („Figuren-, Thier- und Draperiezeichnen“), Heinrich Otto (für Ornament- und Blumen-Zeichnen bzw. -Malen), Eugen Neureuther (für „Decorationsmalen“), Fritz von Miller (für „Metallarbeiten“) oder August Spiess (für „Flachornament-Musterzeichnen“), Direktor der Schule war bis zu seinem Tod 1874 Hermann Dyck.²⁸ Romeis’ Lehrer im Fach Architektur-Werkzeichnen war Emil von Lange (1841-1926), der seit September 1868 Professor an der Kunstgewerbeschule und von 1875 bis 1912 deren Direktor war.²⁹

Die Kunstgewerbeschule, ursprünglich eine 1855 als „Zeichnungs- und Modellierschule“ gegründete Einrichtung des Kunstgewerbevereins, war 1868 zu einer staatlichen Institution umgewandelt worden³⁰ und wurde 1872 um eine Abteilung für Mädchen erweitert.³¹ Zweck der Schule war es, „Gelegenheit zu künstlerischer und kunstgewerblicher Ausbildung in solchem Umfang zu bieten, als es die Bedürfnisse der Kunstindustrie im Sinne künstlerisch-stilgemäßen Schaffens wie praktischer Berufsthätigkeit bedingen. Sie ist daher vorzugsweise eine Bildungsanstalt für Gewerbsgehilfen, Zeichner für kunstgewerbliche Fächer, Industrielle etc. Nach Maßgabe ihres Lehrprogramms dient sie zugleich zur Ausbildung für das Lehrfach

²⁴ G. L. [vermutlich Gmelin], SDBZ 1905, S. 77.

²⁵ Gebhardt, Michael: Leonhard Romeis. In: Aus der Heimat. Heimatgeschichtliche Beilage zum Aischtalboten, Nr. 20, 1934, S. 153-159, hier S. 155. In diesem Aufsatz wird in recht pathetischer Sprache Romeis als eine Art Genie gefeiert, dessen hohe Begabung schon in der Kindheit ständig zum Ausdruck gekommen sei.

²⁶ G. L. [vermutlich Gmelin], SDBZ 1905, S. 77.

²⁷ Die Königliche Kunstgewerbeschule München. Festschrift zur Vollendung des neuen Schulgebäudes im October 1877. München 1877, S. 21, im Folgenden zitiert als: *Kunstgewerbeschule Festschrift 1877*.

²⁸ *Kunstgewerbeschule Festschrift 1877*, S. 20 und 46.

²⁹ Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Bd. 1-36, Leipzig 1907-1950, im Folgenden zitiert als: *Thieme/Becker*. Hier: Bd. 22, 1928, S. 324 und Kunstverein München e.V. Rechenschafts-Bericht 1926, S. 19-20. Emil von Lange, der Sohn des Architekten und Malers Ludwig Lange (1808-1868), erhielt seine Ausbildung bei seinem Vater sowie an der Ecole des Beaux-Arts in Paris und hatte bereits 1867 wegen einer Erkrankung seinen Vater als Professor für Architektur an der Akademie der bildenden Künste vertreten. Zum 1. September 1868 war er – im Alter von 27 Jahren – zum königlichen Professor an der Kunstgewerbeschule ernannt worden. (*Kunstgewerbeschule Festschrift 1877*, S. 20).

³⁰ Koch, Michael: „Unserer Väter Werke“. Der Bayerische Kunstgewerbeverein im Zeitalter des Historismus. In: Hölz, Christoph (Hg.): Form – Vollendet. Der Bayerische Kunstgewerbeverein 1851-2001. München 2000, S. 18-37, hier S. 23-24, im Folgenden zitiert als: *Koch 2000*.

³¹ Jahres-Bericht über beide Abtheilungen der K. Kunstgewerbe-Schule zu München für das Schuljahr 1878/79. München 1879, S. 3-4. Die Jahresberichte der Kunstgewerbeschule erschienen 1879-1912 unter mehrfach wechselnden Titeln (vgl. Literaturverzeichnis), werden im Folgenden jedoch einheitlich zitiert als: *Jahresbericht Kunstgewerbeschule*. Hier: *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1879*, S. 3-4.

im Zeichnen, wie auch zur Vorbereitung für höheres Kunststudium an der k. Akademie der bildenden Künste.“³²

Die Schüler waren aufgeteilt in zwei Hauptgruppen: Die einen, Gruppe I, wollten sich auf „eine vorwiegend graphische Kunstthätigkeit (als Musterzeichner für Textilindustrie und Vignetten, Dekorationsmaler, Lithographen, Xylographen etc.)“ die anderen, Gruppe II, auf eine „vorwiegend plastische“ Tätigkeit als Bildhauer, Steinmetze, Ciseleure, Möbeltischler oder Töpfer spezialisieren.³³ Romeis scheint die „plastische“ Richtung eingeschlagen zu haben, er wird 1877 in einer Publikation der Kunstgewerbeschule als „Bildhauer“ geführt.³⁴

Welche Kurse Romeis, neben Langes Architekturunterricht, bei welchen Professoren im Detail besuchte, läßt sich auf Grund der schlechten Quellenlage zur Kunstgewerbeschule nicht mehr recht nachvollziehen. Im Schuljahr 1878/79, also fünf Jahre nachdem Romeis seine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule beendet hatte, besuchte ein Student der Gruppe II im sogenannten Vorunterricht Stunden in technischem und architektonischem Zeichnen, „Ornament-Zeichnen“, „Figuren-Zeichnen“, „Kunstgeschichte und Stillehre“, „Anatomie“ und „Modelliren und Schnitzen“ während Gruppe I statt letzterem in „Blumenzeichnen- und Malen“ unterrichtet wurde. Im Fachunterricht ab dem zweiten Schuljahr konnten die Schüler je nach Gruppe zwischen den Fächern „Architektur“, „Flachornament“, „Figürliche Dekoration“, „Decorations-Malen“, „Glasmalen“, „Modelliren (incl. Schnitzen)“ oder „Metallarbeiten“ wählen. Bei ausfallendem Unterricht wurden die insgesamt 42 Wochenstunden durch Abendunterricht in ornamentaler Formenlehre, Zeichnen und Entwerfen nachgeholt.³⁵

An seine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule schloß Romeis 1874 einen 15-monatigen Studienaufenthalt in Italien an. Er absolvierte „während dieser Zeit 1 Semester Hospitanz der Akademie in Florenz und 1 Semester Hospitanz der kgl. Akademie in Rom“,³⁶ doch sind bislang keine weiteren Einzelheiten darüber bekannt. Finanziert wurde die Reise durch Stipendien, besonders durch ein Reisestipendium der Maximiliansstiftung.³⁸ Diese „Maximiliansstiftung für kunstgewerbliche Ausbildung“ wurde 1865 nach dem Tod König Maximilians II. „zur Förderung und Unterstützung kunstgewerblicher Ausbildung“ gegründet und vergab sowohl Schul- als auch Reisestipendien, letztere im Jahr 1877 „meist zum Betrag von 400 fl.

³² *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1879*, S. 5.

³³ *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1879*, S. 7-8.

³⁴ *Kunstgewerbeschule Festschrift 1877*, S. 24.

³⁵ *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1879*, S. 8-14.

³⁶ Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München: Kunstgewerbeschule, Personalakt Leonhard Romeis, Qualifikationsliste des k. Professors für Architekturzeichnen, Leonhard Romeis, 1901.

³⁷ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 77.

³⁸ Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München: Kunstgewerbeschule, Personalakt Leonhard Romeis, Qualifikationsliste des k. Professors für Architekturzeichnen, Leonhard Romeis, 1901.

(gegenw. 720 M.)“³⁹ für maximal ein Jahr. Vergeben wurden die Stipendien an bayerische Schüler staatlicher Kunstgewerbeschulen, „die sich durch entschieden ausgesprochenes Talent, großen Fleiß und sittliches Wohlverhalten auszeichnen und den amtlichen Nachweis für die Unzulänglichkeit ihrer Mittel beizubringen vermögen“⁴⁰.

Nach seiner Rückkehr aus Italien 1875 arbeitete er im Architekturbüro seines ehemaligen Lehrers Emil von Lange, der ab September 1875 Direktor der Kunstgewerbeschule geworden war.⁴¹ Romeis arbeitete dort am Umbau der Glasmalereianstalt (August von Voit, 1843-46)⁴² zur Kunstgewerbeschule mit, die 1877 von ihren Räumen am Hofgarten in das – nach Vorbild der Wiener Kunstgewerbeschule und dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (Heinrich von Ferstel, 1871) – umgebaute Gebäude an der Luisenstraße umziehen konnte (Abb. 3, 4).⁴³ Auch am von Lange geplanten Neubau für die Industrieschule in der Gabelsberger Straße Nr. 23, in Nachbarschaft zur Kunstgewerbeschule, war Romeis beteiligt.⁴⁴ Die Industrieschule, 1868 in der Damenstiftstraße gegründet, konnte das Gebäude 1877 zusammen mit der Baugewerkschule beziehen.⁴⁵ Möglicherweise war Romeis noch an weiteren Projekten seines Lehrers Lange beteiligt, doch ist auch dessen Oeuvre bislang nur unzureichend erforscht. Emil von Lange – ausgebildet bei seinem Vater Ludwig Lange und an der Ecole des Beaux Arts in Paris – hatte Villen am Starnberger See und in Dossone bei Venedig erbaut und Grabmäler geschaffen, sich aber auch an Wettbewerben, beispielsweise für das Reichstagsgebäude in Berlin, beteiligt.⁴⁶ Zudem zählte Lange zeitweise zum Vorstand des Münchner Architekten- und Ingenieurvereins.⁴⁷ Romeis konnte im Büro von Lange die Arbeit eines Architekten vom Entwurf bis zur Umsetzung kennenlernen.

Nach seinem Italienaufenthalt sind noch zwei weitere Studienreisen von Leonhard Romeis überliefert: Er bereiste in den Osterferien 1880 Südtirol, um dort für das Wohnhaus seines ersten Bauherrn und Kollegen an der Kunstgewerbeschule, Anton Hess, Burgen und Schlösser zu studieren.⁴⁸ Für die Bauausführung der Kirche St. Benno, deren Grundsteinlegung im

³⁹ *Kunstgewerbeschule Festschrift 1877*, S. 24.

⁴⁰ *Kunstgewerbeschule Festschrift 1877*, S. 43-44.

⁴¹ Monacensia, Archiv Künstlergenossenschaft. Akt Emil von Lange, Artikel „Fünfzig Jahre Kunstgewerbeschule“.

⁴² *The Dictionary of Art*. Hg. von Jane Turner, Bd. 32. London / New York 1996, S. 683.

⁴³ Pecht, Friedrich: *Die Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert*. München 1887-1888, S. 298.

⁴⁴ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 77.

⁴⁵ Destouches, Ernst von: *Fünfzig Jahre Münchener Gewerbe-Geschichte 1848-1898*. Gedenkbuch zur Feier des Fünfzigjährigen Jubiläums des Allgemeinen Gewerbe-Vereins München. München 1898, S. 415.

⁴⁶ *Thieme/Becker*, Bd. 22, 1928, S. 324.

⁴⁷ Archiv des Deutschen Museums, Münchener Architekten- und Ingenieurverein: *Sitzungsprotokolle 1880-1886*, Protokoll der Generalversammlung am 8.1.1880.

⁴⁸ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 78. vgl. hierzu auch Kap. 3.6 und 4.2.1 dieser Arbeit.

Jahr 1888 stattfand, unternahm Romeis zudem eine Studienreise an den Rhein, um sich dort mit romanischen Kirchenbauten vertraut zu machen.⁴⁹

Er scheint jedoch seine Freizeit grundsätzlich sehr oft in München verbracht zu haben. Romeis besaß kein Landhaus, auf das er sich zurückzog, wie dies einige seiner Architekten-Kollegen, wie beispielsweise Gabriel von Seidl in Tölz oder dessen Bruder Emanuel in Murnau taten,⁵⁰ sondern blieb in den Ferien in München und brachte die Wochenenden meist „auf seinem Baubureau zu“.⁵¹

Wie auch die Zeitgenossen bereits hervorhoben, hat Leonhard Romeis „nie eine eigentliche Architekturschule besucht“,⁵² also keine Architekturausbildung im klassischen Sinn an einer Akademie oder einem Polytechnikum absolviert. Doch der Beruf „Architekt“ war im 19. Jahrhundert noch nicht an die Eintragung in einer Kammer oder eine genormte Ausbildung gekoppelt.⁵³ Seine Kenntnisse als Architekt, die statische Fragen, Grundrißbildung und ähnliches betrafen, hat Romeis wohl im Büro von Lange durch praktisches Arbeiten erworben. An der Kunstgewerbeschule beinhaltete das Fach Architektur zwar „Fachstudien für architektonischen Bauschmuck, Mobilien und Geräthe. Praktische Übungen im Werkzeichnen und Entwerfen mit besonderer Rücksicht auf das Material und die dadurch bedingten Stilgesetze“ und die Schüler wurden in Technischem Zeichnen, das allgemeine Übungen, Geometrie und Proportionslehre, „Perspective und Schattenlehre“ umfaßte, und Architektonischem Zeichnen ausgebildet. Die Schule trat jedoch zum Architektur-Studium an der Akademie nicht in Konkurrenz, sondern konnte, im Gegenteil, zur Vorbereitung für ein solches Studium dienen. Auch lagen Romeis sicherlich Werke wie beispielsweise Albert Geuls 1868 erschienenes und mit Grundrissen reich illustriertes Buch über „Die Anlage der Wohngebäude“ vor, die als „Leitfaden zu Vorträgen an technischen Lehranstalten und zum Selbstunterricht für Bauhandwerker und angehende Architekten“ dienen sollten.⁵⁴

Romeis arbeitete seit 14. Juni 1875 als Assistent seines ehemaligen Lehrers Emil von Lange an der Kunstgewerbeschule.⁵⁵ Er war zusammen mit Lange für die Fächer „Technisches Zeichnen, Schattenconstruction und architectonisches Zeichnen“ sowie „Architectur-

⁴⁹ G. [vermutlich Gmelin], DBZ 1905, S. 75.

⁵⁰ Reuter, Brigitte: Der Architekt und sein Haus. Architektenwohnhäuser in Deutschland, Österreich und der deutschen Schweiz von 1830 bis 1918. Weimar 2001, S. 349 (Emanuel Seidl) und S. 363 (Gabriel Seidl), im Folgenden zitiert als: Reuter 2001.

⁵¹ G. L. [vermutlich Gmelin], SDBZ 1905, S. 79.

⁵² G. [vermutlich Gmelin], DBZ 1905, S. 74.

⁵³ Erst 1954 wurde das erste Bayerische Architektengesetz beschlossen, zuvor war die Bezeichnung „Architekt“ nicht geschützt und auch ohne entsprechende Ausbildung durfte man Gebäude planen und errichten. Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Werner Döbereiner, Bayerische Architektenkammer.

⁵⁴ Geul, Alb[ert]: Die Anlage der Wohngebäude mit besonderer Rücksicht auf das städtische Wohn- und Mietshaus. Ein Leitfaden zu Vorträgen an technischen Lehranstalten und zum Selbstunterricht für Bauhandwerker und angehende Architekten. Stuttgart 1868. Titelblatt.

⁵⁵ Kunstgewerbeschule Festschrift 1877, S. 20.

Werkzeichnen“ zuständig.⁵⁶ Er verdiente 1602 Mark pro Jahr und erhielt eine Zulage von 300 Mark.⁵⁷ 1882, also mit 28 Jahren, lehnte er eine Berufung als Direktor der Kunsthandwerkerschule der Stadt Magdeburg ab. Diese „in Magdeburg projektierte Fachschule für Kunsttischlerei und Holzbildhauerei“⁵⁸ bot ihm ein Jahresgehalt von 3700 Mark. Die Kunstgewerbeschule München reagierte mit einer Gehaltserhöhung von 2160 Mark pro Jahr und 420 Mark Zulage auf 3000 Mark sowie der Verleihung des Professoren-Titels. Er war statt Assistent nun „Hilfslehrer“, durfte aber bereits den Titel „Professor“ im Namen führen.⁵⁹ Obwohl in Magdeburg also nicht nur mehr Geld, sondern auch die Stelle eines Direktors lockte, entschied sich Romeis für den Verbleib in München.

1886 wurde Romeis mit einigen Kollegen, darunter Leopold Gmelin, zum ordentlichen Professor der königlichen Kunstgewerbeschule München ernannt. Diese Ernennung hatte ebenfalls eine Gehaltserhöhung, auf 3360 Mark, zur Folge.⁶⁰ Er war für das Fach Architekturzeichnen nun allein verantwortlich. Bis zu seinem Tod war Romeis für die Bereiche „technisches Zeichnen und Architektur“ zuständig.⁶¹ Bei den „Uebungen in den Fachklassen“ wurden den Schülern praktische Aufgaben gestellt, die in der Praxis Verwendung fanden und die Schüler mit ihrem späteren Berufsfeld in direkte Verbindung brachten: So stellten beispielsweise 1878/79 die Schüler „Entwürfe, Werkzeichnungen und Modelle für Säulen, Consolen, Candelaber etc. in Eisenguß für Herrn Fabrikant Kustermann“ her oder fertigten „Modelle zu ornamentalem und figürlichem Bauschmuck“ für Architekten wie Gabriel Seidl oder Albert Schmidt.⁶² Romeis arbeitete so auch als Lehrer eng mit anderen Architekten zusammen.

Als Romeis 1888 abermals einen Ruf als Direktor erhielt – er sollte die Kunstgewerbeschule in Straßburg leiten – lehnte er wiederum ab. Im Jahr 1901 schließlich verdiente er 4800 Mark und erhielt eine Gehaltszulage von 420 Mark. Romeis war offensichtlich als Lehrer für die Münchner Kunstgewerbeschule sehr bedeutend, da sie sich bemühte, ihn mit Gehaltserhöhungen und beruflichen Aufstiegsmöglichkeiten in München zu halten, aber auch Romeis scheint sich München und der Kunstgewerbeschule sehr verbunden gefühlt zu haben, da er zweimal eine leitende Position andernorts ablehnte.⁶³

⁵⁶ *Kunstgewerbeschule Festschrift 1877*, S. 46.

⁵⁷ Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München: Kunstgewerbeschule, Personalakt Leonhard Romeis, Gehalt.

⁵⁸ Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München: Kunstgewerbeschule, Personalakt Leonhard Romeis, Schreiben vom 7. Oktober 1882.

⁵⁹ Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München: Kunstgewerbeschule, Personalakt Leonhard Romeis, Schreiben vom 15. Oktober 1882.

⁶⁰ Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München: Kunstgewerbeschule, Personalakt Leonhard Romeis, Schreiben vom 16. August 1886.

⁶¹ *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1903*, S. 10.

⁶² *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1879*, S. 21-22.

⁶³ Zum Vergleich: Carl Hocheder verdiente 1889 als Bauamtmann der Stadt München 3900 Mark pro Jahr, als Professor für Zivilbaukunde an der Technischen Universität München erhielt er 1898 dann ein Grundgehalt von

In den Nachrufen wird berichtet, daß Romeis ein sehr beliebter Lehrer gewesen sei, der es verstand, seine Zöglinge zu motivieren und auch seine Freizeit opferte, um „tüchtigen und fleißigen Schülern vorwärts zu helfen“.⁶⁴ 1901 bekam er in einer „Qualifikationsliste“ der Lehrer der Kunstgewerbeschule auf die Kategorien „Fleiß und Eifer“, „Lehr und Erziehungsgabe“, „Künstlerische Befähigung“ und „Gesamtqualifikation“ jeweils das Prädikat „sehr gut“ ausgesprochen.⁶⁵ Durch seine Lehrtätigkeit von fast 30 Jahren und die schlechte Quellenlage der Kunstgewerbeschule ist die Zahl seiner Schüler nicht zu überblicken. So waren zum Beispiel der Innenarchitekt, Maler und Holzbildhauer Michael Emanuel Beyrer (*1879, letzte Erwähnung 1953)⁶⁶ aber auch der Bildhauer Heinrich Düll (1867-1956) Schüler von Romeis. Letzterer hatte 1885-87 bei Romeis und Anton Hess studiert und unterhielt später zusammen mit seinem Mitschüler Georg Pezold in München ein erfolgreiches Bildhaueratelier, aus dem unter anderem der Friedensengel auf der Prinzregententerrasse hervorging, aber auch zahlreiche Fassadengestaltungen. Auch die Bennosäule vor der St. Benno Kirche wurde von ihm entworfen.⁶⁷ Viele von Romeis' Schülern wandten sich später vom Historismus ab,⁶⁸ wie zum Beispiel der Architekt Franz Sales Kuhn (1864-1938),⁶⁹ einige aber folgten auch dem Vorbild ihres Lehrers. So erbaute Anton Bachmann (*1871, zuletzt erwähnt 1917) in der Möhlstraße Nr. 9, in der gleichen Straße, in der auch Romeis Villen geplant hatte (Nr. 39-43), 1906 eine Villa im Burgenstil.⁷⁰ Er war zeitweise Assistent bei Romeis und „gilt als richtungsweisender Vertreter der Münchner Schule, der u.a. in Innsbruck, A.[nfang] des 20. Jh. sensible Einbin-

4920 Mark, Hans Grässel bekam im Jahr 1896 von der Stadt ein Jahresgehalt von 4200 Mark, Theodor Fischer seit 1893 fast 5000 Mark, der vorgesetzte Bauamtsleiter Rettig dagegen erhielt bei seiner Einstellung 1891 bereits 10.000 Mark. Der durchschnittliche Jahresverdienst in Industrie, Handel und Verkehr betrug jedoch 1895 nur 665 Mark, 1900 dann 784 Mark. Vgl. hierzu Fisch, Stefan: Stadtplanung im 19. Jahrhundert. Das Beispiel München bis zur Ära Theodor Fischer. München 1988, S. 56-57 bzw. S. 11, im Folgenden zitiert als: *Fisch 1988*.

⁶⁴ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 78.

⁶⁵ Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München: Kunstgewerbeschule, Personalakt Leonhard Romeis, Qualifikationsliste des k. Professors für Architekturzeichnen, Leonhard Romeis, 1901.

⁶⁶ Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bisher erschienen: Bd. 1-47. München/Leipzig 1992-2005, im Folgenden zitiert als: *Saur allgemeines Künstlerlexikon*. Hier: Bd. 10, 1995, S. 353.

⁶⁷ *Saur allgemeines Künstlerlexikon*. Band 30, 2001, S. 277-278.

⁶⁸ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 78.

⁶⁹ „Die in München absolvierte Ausbildung war, was die Vermittlung der theoretischen Kenntnisse anbetraf, etwa die Formenlehre der Romanik, der Gotik wie der Renaissance, für den Höhepunkt seines [gemeint ist Franz Sales Kuhn] Schaffens fast ohne Belang.“ Budde, Kai: Der Architekt Franz Sales Kuhn (1864-1938). Heidelberg 1983 (Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg, Veröffentlichungen zur Heidelberger Altstadt, Heft 18), S. 50. Im Folgenden zitiert als: *Budde 1983*. Kuhn hatte in der Klasse von Leonhard Romeis studiert (ebd. S. 36).

⁷⁰ Bayerische Denkmalliste (www.blfd.bayern.de): „Malerische Villa, deutsche Renaissance, 1906 von A. Bachmann“. Diese Villa zeigt sich als von Romeis' Formensprache beeinflusst: Sie besitzt ein Krüppelwalmdach, unter dem Giebel zur Straße nach Osten hin ein dreifaches Rundbogenfenster sowie südöstlich einen Rundturm mit spitzem Helm und einen Altan. Eine wohl 1984 durchgeführte Fassadenbemalung mit Scheinarchitekturmalerei hat den Gesamteindruck des Gebäudes leider stark verändert.

dungen von Heimat- und Jugendstilbauten verwirklichte, die als Vorbilder bis in die 30er Jahre wirkten.“⁷¹

Romeis' Nachfolger als Professor wurde 1905 der Architekt Richard Berndl aus München, nachdem Georg Zimmermann, ein ehemaliger Schüler von Romeis, dessen Klasse bereits im Wintersemester 1904/05 aushilfsweise übernommen hatte.⁷²

Romeis war Mitglied der Münchner Künstler-Genossenschaft. Bei seiner Beerdigung legten aber auch Vertreter der Geselligen Vereinigung der Münchner Künstlergenossenschaft, des Architekten- und Ingenieurvereins und der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst Kränze nieder.⁷³ Letzere wurde durch Professor Balthasar Schmitt vertreten, von dem Romeis als „vornehmster Meister, der beste Freund und Pionier“ der 1893 gegründeten Gesellschaft bezeichnet wurde.⁷⁴ Romeis hatte sich 1892 nicht mit Stuck oder Hirth von der Künstler-Genossenschaft abgewandt und die neugegründete Münchner Sezession unterstützt, sondern war, wie Lenbach, bei der alten Vereinigung verblieben. Romeis war zudem Mitglied im 1850 gegründeten Bayerischen Kunstgewerbeverein,⁷⁵ der von 1881 bis 1897 von Emil von Lange geleitet wurde.⁷⁶ Weitere Mitglieder waren beispielsweise Leopold Gmelin, Anton Hess, Dr. Georg Hirth, aber auch Georg Hauberrisser, die Gebrüder Seidl, Friedrich Thiersch, August von Voit oder Arnold Zenetti, also viele der wichtigen Münchner Architekten.

Befreundet scheint er vor allem mit Kollegen der Kunstgewerbeschule gewesen zu sein, so mit Anton Hess, der sein erster größerer Auftraggeber wurde und, wie Romeis, seit 1875 an der Kunstgewerbeschule lehrte,⁷⁷ und dem Bildhauer Heinrich Waderé,⁷⁸ der Romeis als seinen „lieben Freunde“ bezeichnete.⁷⁹

Romeis heiratete am 16. Oktober 1886 die Bamberger Kaufmannstochter Anna Ramis (*5. Okt. 1865, †6. Januar 1933)⁸⁰ und hatte mit ihr fünf Kinder: Benno, geboren am 3. April 1888 – im Jahr der Grundsteinlegung zum Bau von St. Benno (16. Juni 1888) –, Leonhard, der am 7. April 1891 bereits als Säugling starb, Lorenz, geboren am 22. Oktober 1892, Karl,

⁷¹ Saur *allgemeines Künstlerlexikon*. Band 6, 1992, S. 150.

⁷² *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1905*, S. 34.

⁷³ Monacensia, Archiv Künstlergenossenschaft. Akt Leonhard Romeis, Zeitungsartikel Münchner Neueste Nachrichten, 21.11.1904.

⁷⁴ Monacensia, Archiv Künstlergenossenschaft. Akt Leonhard Romeis, Zeitungsartikel Münchner Neueste Nachrichten, 21.11.1904. Mitgliederkarteien oder andere Unterlagen aus den Jahren bis zum zweiten Weltkrieg existieren im Archiv der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst leider nicht mehr, deshalb muß Romeis' Tätigkeit für die Gesellschaft derzeit ungeklärt bleiben. Freundliche Mitteilung von Frau Heren, Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst, München.

⁷⁵ Adressbuch des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins in München. Für das Jahr 1883. München 1883, S. 38.

⁷⁶ Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München, Bd. 63, 1912/13, S. 128.

⁷⁷ *Kunstgewerbeschule Festschrift 1877*, S. 20.

⁷⁸ Thieme/Becker, Bd. 35, 1942, S. 564. Waderé war seit 1900 ordentlicher Professor an der Kunstgewerbeschule.

⁷⁹ Monacensia, Archiv Künstlergenossenschaft, Akt Leonhard Romeis, Zeitungsartikel Münchner Neueste Nachrichten, 21. Nov. 1904

⁸⁰ Vgl. Inschrift auf Romeis' Grab auf dem Münchner Westfriedhof, Standort: Mauer-links-47.

geboren am 1. März 1895 und Anna, geboren am 8. November 1897.⁸¹ Karl, der jüngste Sohn, studierte unter anderem bei Heinrich Waderé an der Kunstgewerbeschule und wurde Bildhauer.⁸²

Seit seiner Ankunft in München 1869 wohnte Romeis in der Adelgundenstraße Nr. 3,⁸³ später in der Adelgundenstraße Nr. 30/2.⁸⁴ Nach seiner Heirat bezog er mit seiner Frau im Oktober 1886 eine Wohnung in der Louisenstraße Nr. 25/2 (später geändert in Luisenstraße Nr. 47).⁸⁵ Er lebte dort mit seiner Familie, bis er im April 1900 schließlich in das von ihm selbst errichtete Wohnhaus für Oskar von Miller am Ferdinand-Miller-Platz Nr. 3 umzog, wo er mit seiner Frau, den vier Kindern und einer Köchin eine große Wohnung zur Miete bewohnte (Abb. 5, 6).⁸⁶

Nachdem Leopold Gmelin und Romeis in der Kunstgewerbeausstellung 1888 als Preisrichter gewählt worden waren,⁸⁷ erhielt Romeis das Ehrendiplom dieser Kunstgewerbeausstellung.⁸⁸ Er war zudem 1890 Mitglied der Jury für die Leitung der II. Münchener Jahresausstellung im Glaspalast für die Münchner Künstlergenossenschaft⁸⁹ und zusammen mit Leopold Gmelin saß er 1892 schließlich auch in der „Aufnahmsjury“ der Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast.⁹⁰

Romeis war auch als Preisrichter geschätzt. So saß er beispielsweise im Schiedsgericht zum Entscheid der Konkurrenzarbeiten für das Rückert-Denkmal in Schweinfurt oder für einen Monumentalbrunnen in Nürnberg⁹¹ und war Preisrichter auch bei der Beurteilung der Entwürfe für den Neubau der Altenburg 1900.⁹²

1890 wurde Leonhard Romeis der Verdienstorden vom heiligen Michael IV. Klasse verliehen. Er erhielt ihn anlässlich der Walhalla-Feier im Herbst 1890,⁹³ wo er den Sockel für Ferdinand von Millers (d. J.) Büste Ludwigs I. entworfen hatte. Fünf Jahre später – 1895 – wurde ihm

⁸¹ Staatsarchiv München, Nachlaßakt Leonhard Romeis: AG München NR A, 1904/2898. Protokoll, 25. Nov. 1904.

⁸² *Thieme/Becker*, Bd. 28, 1934, S. 561.

⁸³ Stadtarchiv München, Polizeimeldebogen für Leonhard Romeis.

⁸⁴ Adressbuch des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins in München. Für das Jahr 1883. München 1883, S. 38.

⁸⁵ Zum Beispiel: Adreßbuch von München für das Jahr 1892, S. 337 oder Adreßbuch von München für das Jahr 1896, S. 304 oder Stadtarchiv München, Polizeimeldebogen für Leonhard Romeis.

⁸⁶ Stadtarchiv München, Polizeimeldebogen für Leonhard Romeis.

⁸⁷ Bericht über die K. Kunstgewerbeschule zu München für das Schuljahr 1887-88. München 1888, S. 45 und Salvisberg, Paul v. (Hg.): Chronik der deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888. [München 1888-1889], S. 290 (mit Portrait).

⁸⁸ Bericht über die K. Kunstgewerbeschule zu München für das Schuljahr 1888-89. München 1889, S. 45.

⁸⁹ Bericht über die K. Kunstgewerbeschule zu München für das Schuljahr 1889-90. München 1890, S. 47.

⁹⁰ *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1892*, S. 39.

⁹¹ *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1887*, S. 43-44.

⁹² Haeberle, Gustav: Jüngste Geschichte der Altenburg. In: *Altfranken* 1926, S. 150f (zitiert nach: *Ruß 2001*, S. 89).

⁹³ *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1891*, S. 40.

anlässlich der Vollendung von St. Benno⁹⁴ schließlich der Verdienstorden vom heiligen Michael III. Klasse zuerkannt.⁹⁵

Im Januar 1904 war er bereits wegen einer Augenentzündung mehrere Wochen krank geschrieben und mußte sich im Unterricht von Architekt Zimmermann, einem seiner ehemaligen Schüler, vertreten lassen.⁹⁶ Bereits Anfang 1904 war er „mit Erblindenden bedroht“ und an der Niere erkrankt.⁹⁷ Er starb am 17. November 1904 an einem „akuten Nierenleiden“⁹⁸ in seiner Wohnung am Ferdinand-Miller-Platz. Emil von Lange merkt in seinem Nachruf im Jahresbericht der Kunstgewerbeschule an: „Die Herbeiführung und Verschlimmerung dieses Leidens muß zweifelsohne dem von dem Verstorbenen seit Jahren sich selbst auferlegten Verzicht auf jegliche körperliche Erholung und Ausrast zugeschrieben werden.“⁹⁹ und charakterisiert Romeis so als sehr ehrgeizigen, sich für seine Arbeit aufopfernden Menschen. Zwei Tage vor dem Seelengottesdienst in der St. Benno Kirche wurde Romeis am Samstag den 19. November 1904 in München auf dem Moosacher Friedhof, dem heutigen Westfriedhof, beerdigt (Abb. 2).¹⁰⁰ Er ist nicht, wie Anton Wölker behauptet,¹⁰¹ in seinem Geburtsort Höchstädt an der Aisch begraben.

2.2 Werk

Im folgenden Abschnitt soll ein Einblick in das vielseitige künstlerische Schaffen Leonhard Romeis' gegeben werden. Da, wie bereits besprochen, weder ein Werkkatalog noch ein Nachlaß existieren, kann die Darstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Nachrufe, der Nachlaß-Akt im Staatsarchiv München und erhaltene, in die Denkmalliste eingetragene Werke bilden die Grundlage für das folgende Kapitel. Die geographische Ausbreitung seiner Bauten reicht vom Inntal bis nach Frankfurt am Main (wenn man vom nicht verwirklichten Entwurf für das Bremer Rathaus absieht) und von Bad Reichenhall bis nach Oberstdorf im Allgäu, doch der Schwerpunkt seiner Tätigkeit lag in München. Wird zu den Straßennamen kein Ort genannt, handelt es sich um ein Münchner Bauwerk, bei Bauten außerhalb Münchens ist immer der Ort mitangegeben.

In die Zeit vor und nach seiner Heirat fallen viele Projekte, die mit Bamberg, der Heimat seiner Frau, in Zusammenhang stehen, so beispielsweise 1886 der Bau in der Bamberger Pödel-

⁹⁴ *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1896*, S. 41.

⁹⁵ Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayern 1898. München 1898, S. 44.

⁹⁶ Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München: Kunstgewerbeschule, Personalakt Leonhard Romeis. Schreiben vom 8. Januar 1904.

⁹⁷ G. [vermutlich Gmelin], *DBZ 1905*, S. 74.

⁹⁸ Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München: Kunstgewerbeschule, Personalakt Leonhard Romeis, Notiz Emil von Lange.

⁹⁹ *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1905*, S. 34.

¹⁰⁰ *Monacensia*, Archiv Künstlergenossenschaft. Akt Leonhard Romeis, Todesanzeige.

¹⁰¹ *Wölker 1979*, S. 230.

dorfer Straße 86, der eine Gaststätte namens „Tivoli“ beherbergte.¹⁰² Auch die Restaurierung der Aula im kgl. Gymnasium Bamberg im gleichen Jahr, für die er im Renaissancestil Vertäfelung und Türen entworfen hatte oder der Entwurf des mehrfach ausgezeichneten sogenannten „Bamberger Zimmers“ für die Deutsch-Nationale Kunstgewerbeausstellung 1888 erfolgten in dieser Zeit.¹⁰³

Leonhard Romeis war neben seinem Beruf als Lehrer der Kunstgewerbeschule seit 1880 immer auch als selbständiger Architekt tätig. Ob er hier weitere Mitarbeiter beschäftigte, ist nicht bekannt. In einem Zeitungsbericht über seine Beerdigung werden „Mitarbeiter des Meisters“¹⁰⁴ erwähnt, doch bleibt unklar, wer damit gemeint ist. Romeis arbeitete in einem eigenen Architekturbüro, erledigte Schreibarbeiten wie Kostenvoranschläge oder Rechnungen allerdings zu Hause gemeinsam mit seiner Ehefrau.¹⁰⁵ Er scheint nicht sehr betriebswirtschaftlich vorgegangen zu sein, denn bei seinem Tod 1904 standen verschiedenste seiner Bauherren zusammen noch mit über 100.000 Mark bei ihm in der Schuld¹⁰⁶ und auch die Süddeutsche Bauzeitung berichtet, daß er Abrechnungen fertiger Bauten seinen Auftraggebern „erst nach Jahren“ und ohne Zinsanspruch ablieferte, aber die Handwerker bereits alle bezahlt hatte.¹⁰⁷ Romeis hinterließ seiner Familie ein Erbe von über 200.000 Mark. Davon hatte er circa 135.000 Mark, die zum größten Teil in Wertpapieren angelegt waren, durch seine Arbeit als Professor und Architekt erwirtschaftet.¹⁰⁸ Die Bauleitung bei seinen Bauten übernahm in mehreren Fällen der Baumeister Michael Drexler, so zum Beispiel bei der Doppelvilla Kerscheneister/Platz in der Möhlstraße¹⁰⁹ oder der Villa Winklhofer in der Höchlstraße¹¹⁰ (Abb. 61, 108).

„Ungezählt sind die Entwürfe, die Romeis für Möbel, Geräte, Beschläge usw. gemacht hat; es wird kaum ein Gebiet des Kunsthandwerks geben, auf dem er sich nicht als Entwerfender betätigt hat.“¹¹¹ Romeis war also nicht nur als Architekt, sondern auch als vielseitiger Gestalter von Dingen aus allen Lebensbereichen beschäftigt. So entwarf er beispielsweise für den

¹⁰² Oberfranken. München 1986 (Denkmäler in Bayern, Bd. IV), S. 29: „Pöldorfer Str. 86. Ehem. Gaststätte Tivoli, 1886 von Leonhard Romeis, historistischer Gruppenbau, später erweitert und verändert.“

¹⁰³ Weiterführendes zum „Bamberger Zimmer“ und dessen Verbreitung bei *Ruß 2001*, S. 86-90.

¹⁰⁴ Monacensia, Archiv Künstlergenossenschaft. Akt Leonhard Romeis, MNN 21.11.1904.

¹⁰⁵ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 79.

¹⁰⁶ Staatsarchiv München, Nachlaßakt Leonhard Romeis: AG München NR A, 1904/2898, 29. Mai 1906, Amtsgericht, Protokoll und Schreiben vom 12. Juli 1907.

¹⁰⁷ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 79.

¹⁰⁸ Staatsarchiv München, Nachlaßakt Leonhard Romeis: AG München NR A, 1904/2898, 29. Mai 1906, Amtsgericht, Protokoll. Zum Vergleich: der Architekt Emanuel von Seidl beispielsweise verfügte im Jahr 1914 über ein Vermögen von zwei Millionen Mark. Vgl. , S. 18.

¹⁰⁹ Lokalbaukommission München, Akt Möhlstraße 41, Protokoll.

¹¹⁰ Stadtarchiv München, LBK 4162 (Höchlstraße 3), Protokoll.

¹¹¹ G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk 1904/05*, S. 329.

Bamberger Dom 1899 die Kathedra des Bischofs Joseph von Schork, die von Anton Pruska modelliert wurde.¹¹²

Laut Wölker hat Romeis sich sogar als Grafiker betätigt und 1883 den Kopf für die Zeitung Aischthal-Bote entworfen,¹¹³ der 1894 in Frakturschrift den Namen der Zeitung, darunter die mit Weinlaub umrankte holzschnittartige Ansicht einer Stadt mit einer Brücke im Vordergrund zeigt.¹¹⁴

Das Entwerfen von Gebäuden, von Innenräumen und den dort benötigten Gegenständen ist nicht verschiedenen Phasen seines Lebens zuzuordnen, sondern findet jeweils parallel statt. Über seine ersten Entwürfe, seine Arbeiten in der Kunstgewerbeschule oder nach seiner Italienreise ist nichts bekannt. Seinen ersten größeren bekannten Auftrag erhielt er vom Rentier Josef Fahrmbacher, der sich 1879 in der Gartenstraße 59 (seit 1886/87 umbenannt in Kaulbachstraße¹¹⁵), ein repräsentatives Haus in Neurenaissance-Formen hatte erbauen lassen¹¹⁶ und Romeis 1880 mit der Innenausstattung des Gebäudes beauftragte.¹¹⁷ Leider ist hiervon, wie bei vielen anderen nicht erhaltenen Werken von Romeis, keine Abbildung überliefert.

1890-92 stattete er für den Freiherrn Franz von Lipperheide die Innenräume des in Tirol bei Brixlegg im unteren Inntal gelegene Schloß Matzen aus, das heute in Abgrenzung zum älteren Schloß Matzen als „Schloß Lipperheide“ oder „Neu-Matzen“ bezeichnet wird.¹¹⁸

Oft entwarf er auch die Innenausstattung für die von ihm selbst geplanten Häuser. Prominentestes Beispiel ist hier in Frankfurt am Main die Villa für den Fabrikanten Freiherr Heinrich von Liebieg, die Romeis 1888 geplant und bis 1902 mit Hilfe von Münchner Schreincrn, Stukkateuren, Schlossern und Bildhauern wie Pruska oder Enderle vom Festsaal bis zum Dienstbotenzimmer ausgestattet hatte (Abb. 7, 8).¹¹⁹ Sie ist sein aufwendigster, größter Bau für einen privaten Auftraggeber, der zudem über die nötigen Mittel verfügte, um eine solch wertvolle Ausstattung zu ermöglichen.¹²⁰

Für befreundete Bildhauer entwarf Romeis architektonische Teile an Denkmälern oder Brunnen. Er arbeitete hier mit Ferdinand von Miller d. J., Heinrich Waderé, „Eckart“ [gemeint ist

¹¹² G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk 1904/05*, S. 327. Dort auch mehrere Abbildungen.

¹¹³ Wölker 1979, S. 229.

¹¹⁴ Aischthal-Bote, zum Beispiel Nr. 3, XIV Jahrgang, Freitag den 5. Januar 1894, S. 1.

¹¹⁵ Zur Umbenennung: *Hoh-Slodczyk 1985*, S. 173.

¹¹⁶ Stadtarchiv München, LBK 4991 (Kaulbachstraße 59).

¹¹⁷ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 86.

¹¹⁸ G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk 1904/05*, S. 320 (mit Abb.). Abbildung des Außenbaus bei Kronbichler-Skacha, Susanne: Burgen und Schlösser des 19. Jahrhunderts in Tirol. Architektur zwischen Kunst und Denkmalpflege. In: *Der Schlern*, 53. Jg., Heft 4, 1979, S. 195-207, im Folgenden *Kronbichler-Skacha 1979*, hier Abb. 16.

¹¹⁹ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 79.

¹²⁰ G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk 1904/05*, S. 322, mit zahlreichen Abbildungen, S. 320-325. Das mehrfach veränderte und erweiterte Gebäude am Schaumainkai beherbergt seit 1907 das Liebieghaus – Museum alter Plastik.

wohl Johann Eckert, Assistent für Modellieren an der Kunstgewerbeschule¹²¹], Rudolf Maison, Franz Bernauer oder Anton Hess zusammen.¹²² Diese Gemeinschaftsarbeiten wurden acht mal mit Preisen ausgezeichnet, so wurde zum Beispiel der Entwurf von Romeis und Maison bei der „Kaiser-Wilhelm-Monument-Konkurrenz“ in Frankfurt am Main preisgekrönt.¹²³ Bei der Büste von Ludwig I., die 1890 für die Walhalla gefertigt wurde, entwarf Romeis für Ferdinand von Miller d. J. den Sockel,¹²⁴ und bekam – wie bereits erwähnt – im Zuge der Aufstellung den St. Michaelsorden IV. Klasse verliehen.

Wie viele Grabmäler Romeis gestaltet hat, ist nicht mehr nachzuvollziehen, er entwarf beispielsweise das Grabmal Fahrmbacher in Burghausen¹²⁵ sowie auf dem alten südlichen Friedhof in München das Grabmal für Ferdinand von Miller d. Ä.¹²⁶ – mit einem Relief von Ferdinand Miller d. J., 1888¹²⁷ – und für Julius Knorr. Die Büste des letztgenannten fertigte Dominikus Sängler.¹²⁸

Romeis gestaltete auch ephemere Festdekorationen, wie zum Beispiel anlässlich des 80. Geburtstags des Prinzregenten 1901 im Lichthof der Kunstgewerbeschule,¹²⁹ und renovierte bestehende Bauten, wie beispielsweise ab 1897 das Rathaus in Würth am Main (Abb. 12).¹³⁰ Ein großer Teil seines Werks jedoch besteht aus Neubauten, die oft vom Rohbau bis zur Innenausstattung und der Grundstückseinfriedung von ihm selbst gestaltet waren.

Romeis' größtes Projekt war ein Sakralbau – die St. Benno-Kirche im Münchner Stadtteil Neuhausen (Abb. 9). Im November 1884 hatte ein neugegründetes Zentralkirchenkomitee einen deutschlandweiten Wettbewerb für drei Kirchenbauprojekte in München – St. Benno, St. Paul und St. Maximilian – ausgeschrieben, der zu 96 Einsendungen führte.¹³¹ Romeis reichte bei dieser Vorkonkurrenz eine gotische und eine romanische Variante für St. Benno ein¹³² und kam mit acht weiteren Teilnehmern – darunter die Münchner Architekten Heinrich

¹²¹ *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1879*, S. 10.

¹²² G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 86.

¹²³ *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1891*, S. 40.

¹²⁴ Seidl, Franz-Xaver: Fest-Schrift zur Feier der Enthüllung des Standbildes König Ludwigs des Ersten von Bayern in der Walhalla. Regensburg 1890, S. 40.

¹²⁵ Eine Abbildung des Grabmals ist abgedruckt in: G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk 1904/05*, S. 328.

¹²⁶ G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk 1904/05*, S. 326.

¹²⁷ Hölz, Christoph (Hg.): *Erz-Zeit. Ferdinand von Miller - Zum 150. Geburtstag der Bavaria*. München 1999, S. 65.

¹²⁸ Grabstätte Knorr/Sabbadini, Grabbezeichnung auf dem alten südlichen Friedhof: M-R-126/127. aus: Chevalley, Dennis A./Weski, Timm: *Landeshauptstadt München Südwest*. 2 Halbbände. München 2004 (Denkmäler in Bayern, Bd. I.2/2), S. 615.

¹²⁹ *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1901*, S. 28-29.

¹³⁰ Dehio, Georg: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*. Bayern I: Franken 2. durchgesehene u. ergänzte Auflage München 1999, S. 1126. Zuschreibung der Renovierung an Romeis durch Hinweis aus dem Nachlaßakt: Staatsarchiv München, Nachlaßakt Leonhard Romeis: AG München NR A, 1904/2898.

¹³¹ *Grönninger 1987*, S. 11. zudem: Historische Abbildungen von St. Benno abgedruckt in: Eder, Franz Xaver: *100 Jahre Sankt Benno München. 1895-1995*. München 1995.

¹³² *Götz, Ausst. Kat. Prinzregentenzeit 1988*, S. 185.

von Schmidt, Georg Hauberisser und Friedrich von Thiersch – in eine zweite Runde.¹³³ 1885 bekam Romeis dann einen von drei gleichwertigen Preisen zugesprochen,¹³⁴ seine Pläne wurden 1887 genehmigt. Nach der Grundsteinlegung am 16. Juni 1888 dauerte es sieben Jahre, bis die neuromanische Kirche schließlich 1895 geweiht werden konnte.¹³⁵ Auch der Innenraum ist bis ins Detail von Romeis gestaltet, so schuf er beispielsweise sechs verschiedene Entwürfe für die Reliefs der Kanzel.¹³⁶ Der Bau von Sankt Benno machte ihn bekannt – Josef Kirchner prophezeite in seinem Nachruf auf Romeis, daß nachfolgenden Generationen ihn wegen dieses Baus noch im Gedächtnis behalten würden.¹³⁷

So erhielt er in der Folge mehrere kleinere Aufträge für Sakralräume, die sich jedoch bevorzugt auf die Ausstattung konzentrierten: Ende der 1880er Jahre stattete er die Fuggergruft in der Friedhofskirche St. Maria in Babenhausen im Unterallgäu in romanischem Stil aus, ebenso die Grabkapelle für die Grafen von Crailsheim in Ansbach.¹³⁸ Auch sein letztes größeres Projekt im Bereich des Sakralbaus ist im neuromanischen Stil erbaut: Romeis sollte die Pfarrkirche St. Gallus in Fremdingen bei Nördlingen (Landkreis Donau-Ries) neu errichten und ausstatten, nur ein Turmgeschoß aus dem 14. Jahrhundert wurde in den Bau integriert. Die Kirche wurde 1903-07 erbaut, die Fertigstellung erfolgte also erst nach Romeis' Tod.¹³⁹

Doch auch in anderen Stilen stattete Romeis Sakralräume aus: Im Nachlaßakt sind Forderungen an Fürst Fugger in Augsburg für „Neubau und Einrichtung der Fuggerkapelle“¹⁴⁰ im Fuggerhaus aufgelistet, die er im Renaissance-Stil gestaltete.¹⁴¹ Altäre und Gestühl für St. Jakob in Cham (Oberpfalz) entwarf Romeis dagegen im Barockstil.¹⁴² Die Ausführung dieser Arbeiten in der 1905 fertiggestellten Kirche konnte er allerdings ebenfalls nicht mehr erleben. In München gestaltete er – wohl in gotischen Formen – den Innenraum der Kirche des Klosters Zum guten Hirten in Haidhausen.¹⁴³ Bis auf kleine Seitentüren ist von dieser Ausstattung nichts mehr zu sehen (Abb. 13).

Öffentliche Aufträge für Profanbauten bekam Romeis nur wenige. Er entwarf 1885 für das Kollegiengebäude der Universität Erlangen eine Barockfassade.¹⁴⁴ Auch die bereits erwähn-

¹³³ Centralblatt der Bauverwaltung, Bd. 5, 1885, S. 203.

¹³⁴ Centralblatt der Bauverwaltung, Bd. 6, 1886, S. 127.

¹³⁵ *Grönniger* 1987, S. 17. Ein Original-Modell der St. Benno-Kirche befindet sich heute in einem Seitenschiff der Kirche.

¹³⁶ G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk* 1904/05, S. 327.

¹³⁷ Kirchner, Josef: Leonhard Romeis †. In : Münchner Revue und Fremden-Revue, Bd.1, Nr. 29, 1904, S. 6.

¹³⁸ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ* 1905, S. 85.

¹³⁹ Fremdingen. Unsere Gemeinde. Zur Einweihung des Rathauses am 26. Juni 1904, S. 28.

¹⁴⁰ Staatsarchiv München, Nachlaßakt Leonhard Romeis: AG München NR A, 1904/2898.

¹⁴¹ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ* 1905, S. 85.

¹⁴² Dehio, Georg: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern V: Regensburg und die Oberpfalz*. München 1991, S. 93.

¹⁴³ Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München: Kunstgewerbeschule, Personalakt Leonhard Romeis, handschriftliche Aufzeichnung von Leonhard Romeis.

¹⁴⁴ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ* 1905, S. 80.

ten Renovierungen der Aula des Königlichen Gymnasiums in Bamberg und des Rathauses in Würth am Main zählen dazu.

1899 erhielt Romeis den Auftrag zu einem Neubau: Er erbaute in der Richard-Wagner-Straße Nr. 19 ein zusätzliches Gebäude für die Kunstgewerbeschule, in das die Abteilung für Mädchen ausgelagert wurde (Abb. 11).¹⁴⁵ Er gruppierte in der Folge die Klassenräume um einen mehrgeschossigen Lichthof, der mit Arkaden im Renaissance-Stil gestaltet war.¹⁴⁶

Romeis beteiligte sich mehrfach an Architekturwettbewerben. Nach der bereits besprochenen, erfolgreichen Konkurrenz für St. Benno wurde er 1894 zusammen mit Gabriel von Seidl und Georg Hauberrisser zu einem beschränkten Wettbewerb für das Bayerische Nationalmuseum in der Prinzregentenstraße eingeladen. Himmelheber und Lübbeke¹⁴⁷ haben die Arbeiten dieses Wettbewerbs, aus dem Gabriel von Seidl als Sieger hervorging, eingehend analysiert. Sein wohl letzter Wettbewerb war zu einem Erweiterungsbau des Rathauses in Bremen, an dem er unter dem Namen „München 1903“ teilnahm, aber schon nach der ersten Sichtung der 105 Einsendungen mit 31 weiteren Bewerbern aussortiert wurde.¹⁴⁸ Als Anbau an das gotische Rathaus reichte er Pläne für einen Bau in Renaissanceformen ein, an den er einen mit gotischen Formen verzierten Turm anschloß.¹⁴⁹ Wahrscheinlich hat Romeis noch an weiteren Wettbewerben teilgenommen, da er in einer handgeschriebenen Übersicht über seine „berufliche Vorbildung“ und „einzelne Arbeiten“ vermerkt: „Konkurrenzen: 9 Preise für architektonische und kunstgewerbliche Aufgaben“,¹⁵⁰ doch waren die einzelnen Wettbewerbe bislang nicht zu ermitteln.

Zudem gehen drei städtebauliche Entwürfe auf Romeis zurück: Die Schackstraße im Münchner Stadtteil Schwabing, die hinter dem Lenbachhaus gelegene Richard-Wagner-Straße und der Ferdinand-Miller-Platz neben der St. Benno Kirche.

Neubarocke Formen wendete Romeis im Ensemble der Schackstraße an. Von diesen repräsentativen Mietshäusern sind drei Gebäude erhalten: Schackstraße Nr. 4 ist mit 1894 bezeichnet, das Eckhaus, Schackstraße Nr. 1 von 1897, präsentiert sich mit reichem Stuckdekor und Säulenbalkon zur Leopoldstraße hin und sein Gegenüber, Haus Nr. 2, ist ebenso reich gegliedert und stuckiert und besitzt einen polygonalen Risalit hin zur Leopoldstraße.¹⁵¹ Martin Dülfer errichtete 1896/97 die daran anschließenden neuklassizistischen Bauten Leopoldstr.

¹⁴⁵ *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1899*, S. 8.

¹⁴⁶ Abbildung in: G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk 1904/05*, S. 327. Heute befindet sich in diesem Gebäude, das nach großen Schäden im zweiten Weltkrieg wiederaufgebaut wurde, die Bayerische Staatssammlung für Paläontologie und historische Geologie.

¹⁴⁷ Vgl. Anm. 5.

¹⁴⁸ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 86.

¹⁴⁹ Eine Abbildung hierzu in: G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 79.

¹⁵⁰ Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München: Kunstgewerbeschule, Personalakt Leonhard Romeis, handschriftliche Aufzeichnung von Leonhard Romeis.

¹⁵¹ Landeshauptstadt München. 3. verbesserte und erweiterte Auflage München 1991 (Denkmäler in Bayern, Bd. I.1), S. 295.

fer errichtete 1896/97 die daran anschließenden neuklassizistischen Bauten Leopoldstr. Nr. 4 und Nr. 6, Friedrich Thiersch 1909-11 die neubarocken Gebäude Nr. 8 und 10 daneben, die zusammen mit Romeis' Häusern Schackstraße Nr. 1 und 2 und Neureuthers Akademie der bildenden Künste gegenüber, um das Siegestor das sogenannte „Forum“ bilden.¹⁵²

Ferdinand von Miller d. Ä. hatte zu Beginn der 1880er Jahre den Bauplatz für die St. Benno-Kirche zur Verfügung gestellt und wollte auch das umliegende Gelände bebauen lassen. Er beauftragte Romeis, einen Plan für das Gebiet – den heutigen Ferdinand-Miller-Platz – zu erarbeiten. Die 1887 genehmigten Pläne wurden jedoch mehrmals umgearbeitet, so daß Romeis 1894, als die St. Benno Kirche fast vollendet war, einen ganz neuen Plan vorlegte. Dieser war weniger schematisch als der alte und sollte nun „malerisch“ wirken. Das Gelände war als geschlossener Platz mit viergeschossigen Häuserzeilen konzipiert, die unten meist Arkadengänge besitzen sollten und in Neurenaissanceformen projiziert waren.¹⁵³ Ausgeführt wurden nur Teile des 1896 genehmigten Gesamtplans, so das Gebäude Ferdinand-Miller-Platz Nr. 3, das Romeis 1898-99 für Oskar von Miller errichtete (Abb. 5, 6).¹⁵⁴ Leonhard Romeis lebte mit seiner Familie wie der Bauherr selbst in diesem Mehrfamilienhaus, das im Erdgeschoß einen Laubengang mit Geschäften besaß. Im zweiten Weltkrieg zerstört, ist heute kein Bau mehr von Romeis' Konzeption des Ferdinand-Miller-Platzes erhalten.

1896 reichte Romeis einen Bebauungsplan für die Grundstücke des Baumeisters Michael Bleibimhaus zwischen Gabelsbergerstraße und Briennerstraße beim Stadterweiterungsbüro ein. Die von Romeis schnurgerade geplante Richard-Wagner-Straße wurde vom damaligen Leiter des Büros, Theodor Fischer, abgelehnt. Er schlug vor, die Straße abzuknicken und so die von Romeis projizierte Kunstgewerbeschule, Abteilung Mädchen, besser zur Geltung kommen zu lassen. Romeis griff Fischers Vorschlag auf und legte 1898 Fassadenbilder der in der Richard-Wagner-Straße geplanten Gebäude vor.¹⁵⁵ Romeis strebte ein malerisches Gesamtbild an, die zum größten Teil von ihm ausgeführten Gebäude sind in Neugotik- oder Neurenaissanceformen errichtet und sollen durch ihre unterschiedliche Breite und den Variantenreichtum der Formen den Eindruck einer natürlich gewachsenen Straße vermitteln (Abb. 10, 11).

Von den Gebäuden der Richard-Wagner-Straße errichtete er in den Jahren zwischen 1900 und 1903 die heute noch erhaltenen Häuser Nr. 5, 9, 11, 18, sowie das zerstörte Haus Nr. 3 als

¹⁵² Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV: München und Oberbayern. Darmstadt 1990, S. 823.

¹⁵³ Götz, Ausst. Kat. Prinzregentenzeit 1988, S. 206, Abb. S. 208.

¹⁵⁴ Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. Eine Auswahl von charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten. Abteilung X: Neuere Privatbauten in Älteren Stilarten. München 1904 (Nachdruck 1985), Tafel 14.

¹⁵⁵ Götz, Ausst. Kat. Prinzregentenzeit 1988, S. 226-227 (mit Abb.).

Mietshäuser mit mehreren Wohnungen. Eine Ausnahme bildet Haus Nr. 7, das er für Josef Schüle, den Besitzer der Unionsbrauerei, als Einfamilienhaus konzipiert hatte, in Haus Nr. 18, dem Eckhaus an der Gabelsbergerstraße, befand sich zudem das Gasthaus „Rheinburg“.¹⁵⁶

Die im zweiten Weltkrieg zerstörte Apotheke am Rotkreuzplatz, die Romeis 1896-98¹⁵⁷ für den Apotheker Heinrich Buchner geplant hatte, beherrschte mit Ihrem großen, wuchtigen Rundturm, der weit über die umliegenden Gebäude hinausragte, den gesamten Platz und setzte somit auch einen wichtigen städtebaulichen Akzent.¹⁵⁸ Mietshäuser errichtete Romeis zudem 1898 in Bogenhausen an der Ismaninger Straße: Die heute noch erhaltenen Gebäude Ismaninger Str. 92 und daran direkt anschließend das Haus Rauchstraße 1 waren beide mit Erkern ausgestattet und in neubarocken Formen gestaltet.

Den wichtigste Bereich seiner architektonischen Tätigkeit stellen jedoch seine Einfamilienhäuser, meist Villen für reichere Bürger, dar. Neben bislang nicht näher bekannten Arbeiten für Graf Boos in „Fragen“ [gemeint ist wohl Vagen¹⁵⁹] bei Bad Aibling oder für Fahrmbacher in Unken (Österreich) nahe Bad Reichenhall¹⁶⁰ erbaute er 1892 für Fürst Karl Fugger-Babenhhausen einen Sommersitz in Oberstdorf.¹⁶¹ Die 1936 zerstörte Villa war in Blockbauweise errichtet und so der Bautradition des Ortes angepaßt.¹⁶² Im September 1904 plante er für Kultusminister Wehner in Egern am Tegernsee ein ebenfalls der lokalen Bautradition angepaßtes Landhaus. Er entwarf die Villa im Stil der Bauernhäuser im Oberland mit Lüftlmalerei, Holzbalkonen und breitem, weit vorkragendem Dach.¹⁶³

Die meisten seiner Häuser entstanden jedoch in München. Vornehmlich in den neu eingemeindeten Stadtteilen Neuhausen und Bogenhausen, aber auch in Schwabing, Haidhausen und der Maxvorstadt errichtete er Gebäude für bekannte Persönlichkeiten, die als Künstler, als Universitätsdirektor, Pfarrer, Major, Verleger, Stadtschulrat oder Fabrikbesitzer arbeiteten. Eine Übersicht über die einzelnen Münchner Einfamilienwohnhäuser von Leonhard Romeis findet sich im Anhang dieser Arbeit. Er errichtete diese Häuser meist in seinem „Lieblings-

¹⁵⁶ G. L. [vermutlich Gmelin], SDBZ 1905, S. 80.

¹⁵⁷ Stadtarchiv München, LBK 160 (Nymphenburgerstr. 160).

¹⁵⁸ Abbildung bei Horn, Heinrich/Karl, Willibald: Neuhausen. Geschichte und Gegenwart. München 1989, S. 65.

¹⁵⁹ Bayerische Denkmalliste (www.blfd.bayern.de): „Vagen, Goldbachstr. 5: Schloß Vagen, Dreiflügelanlage, 1750 erbaut, erneuert um 1872/73 von Emil Lange; Schloßkapelle, um 1900; Schlossgarten“, so wurde der Kontakt zu Graf Boos möglicherweise über Romeis' Lehrer, Emil von Lange, hergestellt.

¹⁶⁰ G. L. [vermutlich Gmelin], SDBZ 1905, S. 86.

¹⁶¹ Quelle: Internetseite der Kurverwaltung und Tourist-Information Oberstdorf 1996-2002, vom 4.11.2005: <http://ar1.oberstdorf.de/infosys/infosys.pl?id=Geschichte&alpha=G>). Der ab 1934/35 im Besitz der Gemeinde befindliche Bau sollte 1936 zu einem Kurhaus umgebaut werden, wurde jedoch im gleichen Jahr durch einen Brand zerstört.

¹⁶² G. L. [vermutlich Gmelin], SDBZ 1905, S. 80.

¹⁶³ Staatsarchiv München, B pl Tegernsee, Jg. 1904/Nr.101. Siehe auch: Kratzsch, Klaus: Landkreis Miesbach. München/Zürich 1986 (Denkmäler in Bayern, Bd. I.15).

stil“,¹⁶⁴ in den Formen der deutschen Renaissance. Im Folgenden werden seine für Künstler geplanten Wohnhäuser herausgegriffen und näher untersucht. Die Häuser für die Maler Eduard Grützner und Ernst Ludwig Pläß (Abb. 14, 61) stehen stellvertretend für verschiedene Phasen in Romeis' Oeuvre; das Haus für den Bildhauer Anton Hess (Abb. 88) ist als sein erster selbständiger Bau wichtig, um die Grundlagen seines Schaffens nachvollziehen zu können.

3 Leonhard Romeis' Münchner „Künstlervillen“

3.1 Begriffsklärung Künstlervilla

Die Villa als Bauaufgabe reicht bis in römische Zeit zurück und war in Bedeutung und Funktion einigem Wandel unterworfen. Heute versteht man unter einer Villa meist „das freistehende, mit Garten oder Park ausgestattete Privathaus für 1-2 Familien“,¹⁶⁵ Ende des neunzehnten Jahrhunderts war die Definition jedoch weniger scharf umrissen. Wie Brönnner schreibt, umfaßte sie „alle freistehenden Familienhäuser, ja auch halbseitig angebaute sowie Zweifamilienhäuser gehobener Art“. ¹⁶⁶ Koepf definiert die Villa des 19. Jahrhunderts als „das Wohnhaus des wohlhabenden Bürgers, oft am Stadtrand gelegen“. ¹⁶⁷ Die freie Fläche um das Gebäude, die häufige Lage am Rande der Stadt, die Familie als Bewohner und die reicheren Schichten als Besitzer werden also als Charakteristika genannt, es wird jedoch keine genauere Definition der Architektur gegeben. Grundsätzlich lassen sich im 19. Jahrhundert „Einfamilienwohnhaus“ und „Villa“ begrifflich nicht streng voneinander trennen, ¹⁶⁸ Leonhard Romeis selbst schied jedoch „Wohnhäuser“ und „Villen“ voneinander: So listet er auf einem undatierten, handschriftlichen Blatt, das sich im Personalakt Romeis der Kunstgewerbeschule befindet, einen Teil seiner Werke auf: „Die Wohnhäuser Hess – Grützner – [...] in Mü[nchen]. Die Villen Buchner – Gronen – Birkmeier – Kerschensteiner u. Pläß in München.“ ¹⁶⁹ (Abb. 88, 14, 97, 98, 101, 61) So wird das Haus für Eduard Grützner von Romeis selbst nicht als Villa bezeichnet, wenn es auch später oftmals als „Villa“ ¹⁷⁰ oder sogar „Grütznerschlößl“ ¹⁷¹ benannt wird. Im Osten ist das Grützner-Haus an das Nachbargebäude angebaut und die Front hin zur

¹⁶⁴ G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk 1904/05*, S. 324.

¹⁶⁵ Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Bd. I-VII. Leipzig 1987-1994, im Folgenden zitiert als: *Lexikon der Kunst*. Hier: Band VII. Leipzig 1994, S. 635.

¹⁶⁶ Brönnner 1994, S. 82.

¹⁶⁷ Koepf, Hans: *Bildwörterbuch der Architektur*. Dritte Auflage überarbeitet von Günther Binding. Stuttgart 1999.

¹⁶⁸ Zum Bedeutungswandel des Begriffs Villa im 19. Jahrhundert vgl. Brönnner 1994, S. 81-84.

¹⁶⁹ Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München: Kunstgewerbeschule, Personalakt Leonhard Romeis, handschriftliche Aufzeichnung von Leonhard Romeis.

¹⁷⁰ Reiser, Rudolf: Alte Häuser – große Namen. Eduard Grützners gemütliche Villa in Haidhausen. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 20. Dezember 1974, S. 13.

¹⁷¹ *Hoh-Slodeczyk* 1985, S. 52.

Praterstraße schließt mit der Straße ab; es fehlt der für eine Villa typische Vorgarten. Eine ähnliche Struktur weist das Hirth-Haus auf, das ebenfalls bis an die Grundstücksgrenze zur Straße hin reicht.¹⁷² Das von der Straße weg im hinteren Teil des Grundstücks gelegene Hess-Haus (Abb. 88), das Romeis an das schon vorhandene Atelier anbaute, wurde wohl weniger aufgrund seiner Lage, sondern wegen seiner geringen Größe als Wohnhaus und nicht als Villa bezeichnet. Die genannten Villen lagen in den neu projektierten Villenvierteln in Neuhausen, am englischen Garten und in Bogenhausen und wurden auf freies Gelände gebaut. Sie stehen meist frei und sind rundum mit einem Garten versehen, während die Wohnhäuser an bestehende Gebäude angebaut wurden und oft bis an die Straße reichten.

Im Folgenden werden die Gebäude von Hess, Grützner und Georg Hirth nach Romeis' Definition jeweils als „Haus“, die anderen jeweils als „Villa“ bezeichnet. Zusammengefaßt werden sollen die Gebäude für die Maler Grützner und Pläß sowie den Bildhauer Anton Hess jedoch trotzdem unter dem Überbegriff „Künstlervilla“. Dieser Begriff meint im Folgenden das Haus eines Künstlers, ganz gleich ob es sich nun im Sinne Romeis' eher um eine Villa oder ein Wohnhaus handelt. Auch um falsche Assoziationen mit dem Begriff „Künstlerhaus“ zu vermeiden, der, wie zum Beispiel beim Münchner Künstlerhaus von Gabriel von Seidl, ein Versammlungsort für die Künstlerschaft einer Stadt darstellte, ist im Folgenden immer von „Künstlervilla“ die Rede, wenn ein für einen Künstler errichtetes Einfamilienhaus gemeint ist. Auch „Künstlerwohnhaus“ wäre ein möglicher Begriff, doch wird die doppelte Funktion des Gebäudes, das zwar Wohnhaus aber durch das Atelier gleichzeitig auch Arbeitsstätte ist, nicht ausreichend berücksichtigt. Christine Hoh-Slodczyk hat in ihrer Dissertation über „Das Haus des Künstlers“ unter der Überschrift „Palazzo – Museum – Mausoleum“ die unterschiedlichen Aufgaben des Hauses für den Künstler von Mantegna bis Rodin dargestellt und eingehend die Geschichte der Künstlervilla im München des 19. Jahrhunderts dargelegt.¹⁷³ Sie schlägt einen Bogen vom „herrschaftlichen Anspruch“ der Häuser Raffaels oder Rubens bis zur „dekorativen Opulenz und inhaltliche[n] Trivialität“ der Künstlervillen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die häufig zu „Wallfahrtszielen“ werden sollten.¹⁷⁴ Hoh-Slodczyk geht zudem auf die Geschichte des Hauses als Sammlungsort und Museum ein und verweist auf die englische Tradition solcher Gebäude. Sie grenzt das englische „Wohnmuseum als „nach außen gerichtetes Demonstrationsobjekt“ von den deutschen Künstlerwohnhäusern ab, die „meist in einem bürgerlich-repräsentativen Rahmen“ blieben.¹⁷⁵ Schließlich werden die seit der Romantik polarisierten Auffassungen vom kahlen, leeren Atelier und dem an Gegenstän-

¹⁷² Abbildung im Stadtarchiv München, PkStr.1215.

¹⁷³ Hoh-Slodczyk 1985, S. 9-31 (geschichtlicher Überblick) und S. 33-79 („München im 19. Jahrhundert“).

¹⁷⁴ Hoh-Slodczyk 1985, S. 9 und 11.

¹⁷⁵ Hoh-Slodczyk 1985, S. 26.

den überbordenden, vollgestopften Arbeitsraum gegenübergestellt. Immer prägen jedoch „Kunstausübung und Repräsentation, museales und individuelles Sammlerinteresse, Bildung und Studium“¹⁷⁶ das Aussehen der Künstlerwohnhäuser. Wie Leonhard Romeis Gebäude für Künstler gestaltete, soll nach einer Einführung in die Situation in München in den folgenden Kapiteln untersucht werden.

3.2 Bauen in München und die Wiederentdeckung der deutschen Renaissance

Leonhard Romeis kommt im Jahr 1869 nach München, also in der Regierungszeit des neun Jahre älteren König Ludwig II. (Regierungszeit 1864-1886). Während dessen Großvater Ludwig I. durch Projekte wie die Ludwigstraße oder den Königsplatz in hohem Maße auf die Bautätigkeit in München Einfluß genommen hatte und auch dessen Sohn Maximilian II. mit dem Bau der Maximiliansstraße im Rundbogenstil aktiv in die Stadtgestaltung Münchens eingegriffen hatte, konzentrierte sich Ludwig II. vor allem auf seine weit von München abgelegenen Schloßbauten. Bürgerliche und höfische Kunsttätigkeit trennten sich voneinander.¹⁷⁷ Bauaufträge in München wurden nun weniger vom Staat als vor allem von der Stadt, der Kirche oder Privatpersonen und Firmen vergeben und der Magistrat bemühte sich, das Flächenwachstum Münchens durch die Eingemeindung verschiedenster Vororte zu lösen.¹⁷⁸ Die Eingemeindung hatte bereits 1854 mit den Orten Au, Giesing, Haidhausen und Ramersdorf begonnen und wurde 1877 mit Untersending fortgeführt. Während Romeis' Bautätigkeit wurden 1890 Neuhausen und Schwabing, 1892 Bogenhausen und 1899 Nymphenburg eingemeindet, 1900 zudem Laim und Thalkirchen.¹⁷⁹ Die Mehrzahl seiner Wohnhaus-Aufträge realisierte Romeis in diesen neu hinzugewonnenen Stadtteilen.

Romeis baute vornehmlich für eine bürgerliche Auftraggeberschaft, die sich den Bau eines Hauses oder einer Villa überhaupt leisten konnte. Es ist nicht selbstverständlich, daß darunter auch Künstler waren, denn gegen Ende des 19. Jahrhunderts waren circa 80% der Münchner Anwesen im Besitz von Selbständigen in „Landwirtschaft, Gewerbe, Handel und Verkehr“ oder Berufslosen. Mit letzteren sind auch Personen, die vom Ertrag ihres Besitzes leben, gemeint. Diese beiden Gruppen stellten jedoch zusammen nur circa 30% der Erwerbstätigen. Künstler dagegen sind bei Fisch als „freie Berufe“ zusammen mit Personen des öffentlichen Diensts und Offizieren zu einer Gruppe zusammengefaßt, die 6-7% der erwerbstätigen Gesamtbevölkerung ausmacht. Diese Gruppe stellt 16-17% der Mieter, aber 1885 nur 6%, 1900

¹⁷⁶ Hoh-Slodczyk, 1985, S. 31.

¹⁷⁷ Bachmeier 1988, S. 59.

¹⁷⁸ Bauer, Richard: Geschichte Münchens. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 2003, S. 124.

¹⁷⁹ Fisch 1988, S. 4, Tabelle 3.

8% der Münchner Hausbesitzer.¹⁸⁰ Christine Hoh-Slodczyk ermittelt für das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts nur circa 10-12% aller Münchner Künstler als Hausbesitzer.¹⁸¹ Das bedeutet, daß der Kreis der Künstler, die sich ein eigenes Haus leisten konnten, sehr beschränkt war. Eduard von Grützner oder Ernst Pläß sind also Teil einer privilegierten Schicht von Künstlern, die solvent genug waren, ein Grundstück kaufen und bebauen zu können.

Die im gesamten neunzehnten Jahrhundert immer wieder diskutierte Frage „In welchem Style sollen wir bauen?“, die Heinrich Hübsch bereits 1828 gestellt hatte,¹⁸² war auch in München nie abschließend beantwortet. Architekten wie Georg Hauberrisser, Friedrich von Thiersch oder Gabriel von Seidl und sein Bruder Emanuel (1856-1919) planten in verschiedenen Stilen. Richard Streiter bemerkt 1898 im Vorwort der „Münchener Bürgerlichen Baukunst“, daß „angesichts des ausserordentlich raschen Geschmackswandels in den letzten 25 Jahren“ sich „in hastigem Wechsel – etwa von fünf zu fünf Jahren – italienische Renaissance, deutsche Renaissance, Barock, Rokoko, Zopf- und Empirestil als ‚Neuestes‘ in der Gunst der Künstler und des Publikums“ abgelöst hätten.¹⁸³ In der ersten Hälfte der 1880er Jahre, als Romeis seine ersten selbständigen Bauten ausführte, wurde der Stil der deutschen Renaissance von den Bauherren nachgefragt.

Das Aufgreifen von Stilformen der Renaissance nördlich der Alpen geschah, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, etwa zeitgleich mit der Gründung des Deutschen Reichs 1871. Kurt Milde begründet diese Entwicklung damit, daß „sich die Überzeugung ausbreitete, die deutsche Renaissance versöhne die antiken und mittelalterlichen Richtungen, welche sich so lange bekämpft hatten und bildete als deren Synthese zugleich einen nationalen Stil.“¹⁸⁴ Wilhelm Lübke hatte 1872/73 seine „Geschichte der Renaissance in Deutschland“ veröffentlicht und so diese Epoche wieder ins Gedächtnis gerufen.¹⁸⁵ Die zweite verbesserte und vermehrte Auflage dieses Werks wurde 1882 im Verlag von Georg Hirth gedruckt¹⁸⁶ und war auch dadurch sicher unter den Münchner Kunstgewerblern besonders bekannt.

Kennzeichen der Renaissancebewegung allgemein war „das entschiedene Streben nach vollster malerischer Wirkung“, die sich vom Klassizismus eines Schinkel oder Klenze absetzen wollte, wie schon 1879 in Hugo Lichts Publikation „Architektur Deutschlands“ angemerkt

¹⁸⁰ *Fisch* 1988, S. 25.

¹⁸¹ *Hoh-Slodczyk* 1985, S. 34.

¹⁸² Hübsch, Heinrich: In welchem Style sollen wir bauen? Karlsruhe 1828.

¹⁸³ Streiter, Richard: Vorwort in: Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart, Eine Auswahl von charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten, Abteilung I. München 1898 (Nachdruck 1985), S. 5.

¹⁸⁴ Milde, Kurt: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen. Wesen. Gültigkeit. Dresden 1981, S. 278-279.

¹⁸⁵ *Hoh-Slodczyk* 1985, S. 44.

¹⁸⁶ Lübke, Wilhelm: Geschichte der Renaissance in Deutschland. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Erste Abtheilung. Stuttgart 1882 (Burckhardt, Jacob/Lübke, Wilhelm: Geschichte der neueren Baukunst. Zweite durchgesehene und vermehrte Auflage. Band 2. Stuttgart 1882), S. XII, im Folgenden zitiert als: *Lübke* 1882.

wurde.¹⁸⁷ So eigneten sich die Formen der Renaissance nördlich der Alpen mit ihren Reminiszenzen an die Gotik besonders gut, um eine „malerische Wirkung“ zu erreichen. Der Begriff der „malerische[n] [...] Wirkung“¹⁸⁸ wurde bereits von Jacob Burckhardt in Zusammenhang mit Villenarchitektur verwendet. Stellvertretend für die bis ins zwanzigste Jahrhundert immer wieder diskutierte Definition des Malerischen,¹⁸⁹ soll hier Wölfflins Begriffsklärung stehen. Wölfflin definiert 1915 „das Malerische“ in Abgrenzung zum „Linearen“. Er betont das Bildhafte „malerischer“ Architektur und verweist darauf, daß in einem populäreren Sinne alles, was „mit dem Eindruck des Bewegten“ zu tun hat, als „malerisch“ bezeichnet wird.¹⁹⁰ Dieser „Reiz der Überschneidung [...], das Unübersehbare“ in der Gruppierung eines Gebäudes oder im Relief einer Fassade tritt für Wölfflin besonders in der „deutschen Renaissance“ hervor.¹⁹¹

1889 hatte Camillo Sitte (1843-1903) seine Schrift über den „Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“¹⁹² herausgegeben, die mit ihrem Konzept der „malerischen“, „romantischen“ Art der Stadtgestaltung auch in München rezipiert wurde.¹⁹³ Sitte, Leiter der Wiener Staatsgewerbeschule, hatte Architektur und Kunstgeschichte studiert und entwarf ein Gegenmodell zum geometrischen Städtebau, wie er beispielsweise in der Maxvorstadt oder der Ludwigsvorstadt vorherrschte.¹⁹⁴ Er stellte die räumliche Gestaltung von ganzen Straßen, Plätzen und Städten in den Mittelpunkt, machte auf die dreidimensionale Wirkung von Baukörpern aufmerksam und leitete seine Vorstellungen historistisch von mittelalterlichen oder barocken Städten ab. Asymmetrie, gekrümmte und abgeknickte Straßen waren für Sitte Möglichkeiten, um die von ihm geforderte Geschlossenheit der räumlichen Wirkung hervorzurufen.¹⁹⁵ So wurde beispielsweise auch die Bogenhausener Möhlstraße, in der Romeis mehrere Villen baute, nach solchen, von Sitte beeinflussten Ideen gekrümmt geplant¹⁹⁶ und auch die

¹⁸⁷ Licht, Hugo (Hg.): *Architektur Deutschlands. Übersicht der hervorragendsten Bauausführungen der Neuzeit*. Erster Band. Berlin 1879, S. II.

¹⁸⁸ Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Architektur und Sculptur*. Basel 1855, S. 405. zitiert nach: Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Architektur und Sculptur*. Hg. von Bernd Roeck u.a. München/Basel 2001 (Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe, Hg. von der Jacob Burckhardt-Stiftung, Basel, Bd. 2), S. 326.

¹⁸⁹ Vgl. zu hierzu auch: Felder, Sabine: *Barocke Reliefs – „malerisch“ oder „pittoresk“? Zur Historiographie zweier stilgeschichtlicher Begriffe*. In: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 1999, Bd. 6, S. 175-189.

¹⁹⁰ Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. 7. Auflage München 1929 (1. Auflage 1915), S. 69.

¹⁹¹ Wölfflin, Heinrich: *Die Architektur der Deutschen Renaissance*. Festrede gehalten in der öffentlichen Sitzung der K. Akademie der Wissenschaften am 14. November 1914. München 1914, S. 11.

¹⁹² Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seine künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*. Wien 1889.

¹⁹³ Fisch 1988, S. 124-126.

¹⁹⁴ Fisch 1988, S. 122.

¹⁹⁵ Fisch 1988, S. 125.

¹⁹⁶ Karl, Willibald: *Die Möhlstraße. Keine Straße wie jede andere*. München 1998, S. 22, im Folgenden zitiert als: *Karl 1998*.

von Romeis entworfene Richard-Wagner-Straße erhielt – allerdings erst auf Theodor Fischers Anweisung hin – einen abgeknickten Verlauf (Abb. 10, 11).¹⁹⁷

In München war eines der ersten Privatgebäude im Stil der deutschen Renaissance die Fassade für das Wohn- und Galeriegebäude des Kunstsammlers Adolf Friedrich Graf von Schack (1815-91) in der Briennerstraße 19 und 22 (nicht erhalten). Lorenz Gedon (1844-1883), der bis 1868 an der Münchner Akademie Bildhauerei studiert hatte, entwarf 1872 diese überreich dekorierte Fassadenfront, die 1874 fertiggestellt war.¹⁹⁸ Gedon hatte mit der Fassadengestaltung des Schack-Hauses und des Hotels Bellevue am Karlsplatz, die 1880 vollendet war, „die ‚deutsche Renaissance‘ in München eingeführt.“¹⁹⁹

Gedon sollte zu einem der wichtigsten Wegbereiter der deutschen Neurenaissance in München werden, vor allem in der Innenausstattung hatten seine Entwürfe eine große Vorbildfunktion. Gedon und einige seiner Kollegen hatten bereits Anfang 1873 bei Auseinandersetzungen in der Münchner Künstlergenossenschaft – die schließlich zur Gründung der Künstlervereinigung „Allotria“ führten – über die Gestaltung des Münchner Raums auf der Wiener Weltausstellung im gleichen Jahr gefordert, statt, wie üblich, Bilder nacheinander aufgereiht zu hängen und Skulpturen auf Sockeln nebeneinander zu stellen, sich um einen dekorativen Rahmen zu bemühen und durch die Ausstattung mit Möbeln und entsprechender Farbgestaltung ein „eindrucksvolles Raumensemble“ zu schaffen.²⁰⁰

Bei der „Allgemeinen deutschen Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister sowie der deutschen Kunstschulen“,²⁰¹ die 1876 vom Kunstgewerbeverein unter Leitung von Ferdinand von Miller d. Ä. im Münchner Glaspalast veranstaltet wurde, konnten diese Ideen schließlich verwirklicht werden. Neu war, daß „hohe“ bildende Kunst gemeinsam mit Kunstgewerbe in gemeinsamen Räumen ausgestellt werden sollte. Gemälde, Skulpturen und Kunsthandwerk wurden in „dekorativen räumlichen Ensembles“ ausgestellt, in Räumen, die „mit stilistisch entsprechenden Vertäfelungen, Plafonds, Spiegeln, Kaminen“ oder Tapeten ausgestattet waren.²⁰² Die von Lorenz Gedon gestaltete Abteilung für alte Kunst mit dem Titel „Unserer Väter Werke“ bildete das Zentrum der gesamten Ausstellung und war ein Publikumsmagnet. Sie sollte über vor allem kunstgewerbliche Arbeiten früherer Epochen aufklären, die Vorbild für Künstler der Gegenwart sein sollten und zudem, unter nationalem Vorzeichen, die Leistungen der deutschen Vorfahren veranschaulichen.²⁰³ Sicher war auch für Ro-

¹⁹⁷ Götz, *Ausst. Kat. Prinzregentenzeit* 1988, S. 227.

¹⁹⁸ Bachmeier 1988, S. 121-125. Zu seiner Akademiezeit: S. 18-22.

¹⁹⁹ Epp, Sigrid: Eine Künstlerbiographie in der Prinzregentenzeit. In: Hofer, Veronika (Hg.): Gabriel von Seidl. Architekt und Naturschützer. München 2002, S. 9-28, hier S. 21, im Folgenden zitiert als: *Epp* 2002.

²⁰⁰ Bachmeier 1988, S. 28-29.

²⁰¹ Gedon, Brigitte: Lorenz Gedon. München 1994, S. 105.

²⁰² Koch 2000, S. 32.

²⁰³ Koch 2000, S. 33.

meis, wie für viele seiner Zeitgenossen, diese Ausstellung prägend, deren Titel „Unserer Väter Werke“ nach 1876 zum „Synonym für die Wiederentdeckung der deutschen Renaissance als Regional- und Nationalstil“²⁰⁴ wurde.

Die deutsche Neurenaissance hatte sich mit der Ausstellung im Jahr 1876 durchgesetzt und dem Kunstgewerbe zu neuer Wertschätzung verholfen. Mit dem erwirtschafteten Überschuss aus der Ausstellung errichtete der Kunstgewerbeverein ein neues Vereinshaus im Stil der Neurenaissance, das, von August Voit geplant und von Lorenz Gedon, Rudolf von Seitz und Fritz August Kaulbach ausgestattet, 1878 eingeweiht wurde.²⁰⁵ Die Aufbruchsstimmung im Kunstgewerbe, besonders auch in Bezug auf die Wiederentdeckung der deutschen Renaissance, die die Ausstellung 1876 bewirkt hatte, war sicher auch Anstoß für Romeis, sich mit diesem Stil zu beschäftigen.

Der sechs Jahre ältere Gabriel von Seidl (1848-1913) hatte zwei Jahre nach seinem Abschluß als Architekt an der Polytechnischen Hochschule München für die neuere Abteilung der Kunst- und Kunstgewerbeausstellung 1876 in Neurenaissanceformen eine altdeutsche Bürgerstube entworfen, die als „gleichsam idealtypisches Beispiel für die schöpferische Orientierung der Gegenwart an der ‚Väter Werke‘“²⁰⁶ große Aufmerksamkeit erhielt und ihn bekannt machte (Abb. 117). Seidl gründete nach diesem Erfolg 1878 mit Rudolf von Seitz ein „Atelier für Innendekoration“²⁰⁷ und erbaute 1879 sein eigenes Wohnhaus in Formen der Deutschen Renaissance.²⁰⁸ Der laut Budde „von Romeis verehrte“²⁰⁹ Gabriel von Seidl sollte zu einem der wichtigsten Architekten werden, die in deutscher Neurenaissance bauten, in einem Stil, der sich „allmählich zur offiziellen Kunstrichtung der Prinzregentenzeit“ entwickeln sollte.²¹⁰ Ein wichtiger Vermittler von Stilformen der deutschen Renaissance war der Verleger Dr. Georg Hirth, der, angeregt durch seine Kontakte zu Gedon, Seidl und Seitz, ebenfalls ein Zimmer auf der Deutschen Kunstindustrierausstellung alter und neuerer Meister 1876 ausgestattet hatte und seit 1877 bzw. 1880 mit Publikationen wie „Der Formenschatz“ oder „Das deutsche Zimmer der Renaissance“ die Stilformen der Gotik und deutschen Renaissance einem breiten Publikum zugänglich machte (Abb. 116).²¹¹ Hirth wollte einen „nationalen Ge-

²⁰⁴ Götz, *Ausst. Kat. Prinzregentenzeit 1988*, S. 176.

²⁰⁵ Koch 2000, S. 35 und 37.

²⁰⁶ Koch 2000, S. 35.

²⁰⁷ Bössl, Hans: Gabriel von Seidl. München 1966 (Oberbayerisches Archiv, Bd. 88), S. 20-21.

²⁰⁸ Reuter 2001, S. 151

²⁰⁹ Budde 1983, S. 37.

²¹⁰ Klein, Dieter: Bürgerliches Bauen in der Prinzregentenzeit. In: Prinz, Friedrich/Krauss, Marita (Hg.): München – Musenstadt mit Hinterhöfen – Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912. München 1988, S. 90-97, hier S. 90.

²¹¹ Hirth, Georg: Der Formenschatz der Renaissance. Eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler, und Gewerbetreibende, wie für aller Freunde stylvoller Schönheit aus den Werken der Dürer, Holbein München 1977f. oder Hirth, Georg: Das deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege. München 1880, im Folgenden zitiert als: Hirth, *Das deutsche Zimmer, 1880*.

schmack“²¹² heranbilden, unter anderem, um die Deutschen zum Kauf deutscher kunstgewerblicher Erzeugnisse zu motivieren und durch gute Qualität auch im Ausland Absatzmärkte für diese Produkte zu erschließen.²¹³ Hirth macht also vor allem auch volkswirtschaftliche Argumente für die Hinwendung zur deutschen Renaissance geltend.²¹⁴ Hirth verwendete in seinen Schriften Zeichnungen von Romeis (Abb. 118, 119, vgl. auch Kap 4.2.1) und ließ sich 1883/84 auch sein Haus von Romeis im Stil der deutschen Renaissance umbauen.²¹⁵ Das Haus und seine Sammlung galten bald in München als Vorbild.²¹⁶

Am besten wird die Stimmung dieser Jahre vielleicht durch das Schlußwort Georg Hirths charakterisiert, der 1886 in seinem Buch über „Das deutsche Zimmer“ mit den Worten schloß: „Lernen wir unablässig, erfreuen wir uns an dem Schönen aller Zeiten und Zonen, – aber bleiben wir deutsch, häuslich und gemütlich wie unsere lieben Urgroßeltern – VOR HUNDERT JAHREN!“²¹⁷

3.3 Wohnhaus für Eduard Grützner

Christine Hoh-Slodczyk hat in ihrer Dissertation über „Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert“ das Grützner-Haus besprochen,²¹⁸ und auch Andreas Ley führt es in seinem Buch über „Die Villa als Burg“ auf,²¹⁹ doch gehen beide kaum auf den Architekten Romeis ein und behandeln die Formensprache des Gebäudes nur sehr summarisch. Das Gebäude steht exemplarisch für die Gruppe seiner frühen Wohnhaus-Bauten, die er für Personen errichtete, die ihre Sammlung von Kunsthandwerk – oft komplette Zimmereinrichtungen – in Wohngebäude zu integrieren wünschten. Die Sammlungsstücke sollten Teil des Hauses werden und waren nicht als Museumsstücke nur zur Betrachtung, sondern durchaus zur Benutzung gedacht. Der Bau wurde in zeitgenössischen Publikationen mehrfach abgebildet²²⁰ und trug zu

²¹² Hirth, *Das deutsche Zimmer*, 1880, S. 1.

²¹³ Hirth, *Das deutsche Zimmer*, 1880, S. 32.

²¹⁴ Ausführlicher mit Georg Hirth und Münchner Innenausstattung befaßt hat sich Stefan Muthesius. Vgl: Muthesius, Stefan: *Das Münchner Kunstgewerbe und das künstlerische Wohn-Interieur: Gabriel von Seidl und Georg Hirth*. In: schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1950. München/Berlin 2002 (Schriftenreihe des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins e.V., Bd. 32). oder Muthesius, Stefan: *Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert*. München 1974 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 26), vor allem S. 88-92, im Folgenden zitiert als: *Muthesius, Stefan 1974*.

²¹⁵ Vgl. Abb. und Pläne im Stadtarchiv München PkStr.1215, PkStr.1218 und LBK 6246.

²¹⁶ Segieth, Celia: Zwischen Historismus, „Secession“ und „Jugend“. Georg Hirth, ein Kunstagitator der Jahrhundertwende. In: Prinz, Friedrich/Krauss, Marita (Hg.): *München – Musenstadt mit Hinterhöfen – Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912*. München 1988, S. 253-256, hier S. 253, im Folgenden zitiert als: *Segieth 1988*.

²¹⁷ Hirth, Georg: *Das Deutsche Zimmer der Gotik und Renaissance. Des Barock-, Rococo- und Zopfstils. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*. 3. Auflage 1886, S. 442, im Folgenden zitiert als: *Hirth, Das deutsche Zimmer, 1886*.

²¹⁸ Hoh-Slodczyk 1985, S. 52-56 und S. 167.

²¹⁹ Ley 1981, S. 92.

²²⁰ So zum Beispiel in: *Illustrierte Zeitung*, No. 2151, 20. Sept. 1884, S. 281-284, im Folgenden zitiert als: *Illustrierte Zeitung 1884*; Ateliers Münchener Künstler, Verlag von Carl Teufel, 3 Bände, 1889 und 1890, Band 1,

Romeis' Bekanntheit bei. Während er beim Wohnhaus für den Bildhauer Anton Hess (Abb. 88) auf das bereits bestehende Ateliergebäude Rücksicht zu nehmen hatte²²¹ und er für das Haus des Verlegers Dr. Georg Hirth ein bereits bestehendes, klassizistisches Gebäude umbaute und erweiterte, konnte Romeis hier freier planen. Das Grützner-Haus ist Romeis' erster Neubau, bei dem es keine schon auf dem Grundstück vorhandenen Bauten zu berücksichtigen galt. Die Originalpläne von Leonhard Romeis befinden sich in der Lokalbaukommission München und zeigen im Aufriß einen Planungszustand, der abgeändert ausgeführt wurde. Diese Pläne und Ansichten des schließlich errichteten Gebäudes ermöglichen einen Vergleich von Entwurf und Ausführung.

3.3.1 Auftraggeber und Baugeschichte

Der Münchner Genremaler Eduard Grützner (1846-1925) ließ sich 1882 von Leonhard Romeis sein Wohnhaus an der Praterstraße 7 – heute Grütznerstraße 1 – hinter dem Maximilianeum planen (Abb. 15). Grützner, 1846 in Schlesien geboren, hatte nach seinem Studium an der Münchner Akademie (1864-69) bei Carl Theodor von Piloty und Wilhelm von Kaulbach bald Karriere als Genremaler gemacht. Mit Jagdszenen, Portraits und Theaterszenen, vor allem aber mit seinen Kloster-Darstellungen hatte er großen Erfolg und kam durch seine Malerei auch zu Geld.²²² Er begann, Antiquitäten zu sammeln, zunächst vor allem Stücke aus der Spätgotik und Frührenaissance, die er oft selbst bei seinen Reisen, vor allem durch Tirol, auf den Dachböden alter Klöster und Bauernhäuser aufstöberte und den Besitzern abkaufte. Ähnlich wie der Bildhauer Anton Hess (vgl. Kap. 3.6) besaß er bald eine große Anzahl von historischen Fußböden, Deckenbalken, Wandvertäfelungen, Möbeln und Geschirr; Gegenstände, die er in seinem Atelier in einem Gartengebäude in der Schwanthalerstraße 18 und seiner Wohnung in der Herrenstraße 30b kaum mehr unterzubringen wußte. Er mußte schließlich eigene Räume für die gesammelten Gegenstände anmieten.²²³

1882 hatte Eduard Grützner das Anwesen des Realitätenbesitzers Wilhelm Wiesinger (Praterstraße 7 und 8) erworben und am 9. März 1882 einen ersten Bauantrag gestellt, in dem Josef Wiedmann als Baumeister und Leonhard Romeis als Architekt genannt sind. Am 16. Mai 1882 gibt Grützner den Abriß der beiden Wiesinger-Gebäude bekannt. Die Rohbauanzeige ist

Tafel 30; Münchener Neubauten. Sammlung der hervorragendsten modernen Architekturen. Photographie und Lichtdruck Jos. Albert, München. Jos. Albert, Kunstverlag, München [1896], Tafel 18; Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. Eine Auswahl von charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten. Abteilung II: Wohnhäuser und Villen in Renaissance und in mittelalterlicher Bauart. München 1899 (Nachdruck 1985), Tafel 22, im Folgenden zitiert als: *Münchener bürgerliche Baukunst, Abt. II, 1899*.

²²¹ Vgl. Romeis' Grundriß des Hess-Hauses im Stadtarchiv München LBK 6247-1, abgebildet bei *Hoh-Slodczyk 1985*, S.56, Abb. 39.

²²² Balogh, László: Eduard von Grützner. 1846-1925. Ein Münchner Genremaler der Gründerzeit. Mainburg 1991, S. 14, im Folgenden zitiert als: *Balogh 1991*.

²²³ *Balogh 1991*, S. 14-15.

mit dem 10. August 1882 datiert, und nach der Schlußbesichtigung am 23. April 1883 wird am 2. Mai 1883 von der Lokalbaukommission schließlich die Wohnbewilligung erteilt.²²⁴

In „Kunst und Handwerk“ wird berichtet, daß Grützner vom 1881 fertiggestellten Haus für Anton Hess (Abb. 88) in der Luisenstraße 17 (später Nr. 37) so beeindruckt war, daß er die bisherigen Pläne für sein Haus verwarf und Romeis mit dem Bau beauftragte: „[...] der Bau [gemeint ist das Hess-Haus] wirkte so überzeugend, daß sich Eduard Grützner, der sich zu dieser Zeit auch mit ähnlichen Baugedanken trug aber mit seinem bisherigen Bauplan je länger, je unzufriedener wurde, den alten Plan verwarf und gleichfalls Romeis zu seinem Architekten wählte“.²²⁵ Anton Feulner schreibt dagegen: „Das Haus war im Kopf des Malers schon fertig, bevor es nach seinen Angaben von Romeis gebaut wurde.“²²⁶ Wie weit Grützner also konkrete architektonische Vorstellungen in den Bau einbrachte und welche Erfindungen allein Romeis zuzuschreiben sind, wird sich kaum klären lassen. Festgelegt waren Bauherr und Architekt aber beide durch die gesammelten Holzdecken, Fußböden und Wandvertäfelungen, an deren Maßen sich die Größe der Zimmer zu orientieren hatte.

Grützner war, wie Romeis, Anton Hess oder Emil von Lange, Mitglied der Münchner Künstlergenossenschaft und möglicherweise auch dadurch mit Romeis bekannt.²²⁷ Die ersten Eingabepläne von Leonhard Romeis, datiert und signiert 1882, sind in der Lokalbaukommission der Stadt München erhalten, zudem einige Tekturen, jedoch keine Endzustandspläne. Durch Umbaupläne der 1930er Jahre sowie zeitgenössische Photographien läßt sich jedoch der gebaute Originalzustand rekonstruieren und mit Romeis ersten Plänen vergleichen, die in Details vom ausgeführten Bau abweichen.

Grützner bewohnte das Haus mit seiner Frau und den Kindern Barbara und Eduard, nach der Scheidung von seiner zweiten Frau 1899 führte ihm die Tochter den Haushalt.²²⁸ Fünf Jahre nach Grützners Tod – er starb am 5. April 1925 – wurde die Sammlung Grützner – zusammen mit den Möbeln, Vertäfelungen und Öfen – 1930 bei Hugo Helbing in München versteigert. Das Gebäude ist erhalten, wurde allerdings im Inneren verändert: 1930 war das Haus im Besitz der Burschenschaft „Danubia“, die einige Räume umbauen ließ: So wurde die Trinkstube im Erdgeschoß zum „Grütznerstüberl“, im ersten Stock wurden Bücherei, Sitzungs- und Altherrenzimmer eingerichtet.²²⁹ Zwischen Atelier, Bibliothek und dem Sammlungssaal wurden

²²⁴ Hoh-Slodczyk 1985, S. 167 und Lokalbaukommission München, Akt Grütznerstraße. Dort weitere Details zu den Genehmigungen.

²²⁵ G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk* 1904/05, S. 320.

²²⁶ Aukt. Kat. Hugo Helbing. Sammlung Eduard von Grützner München. Ausgabe B. Europäische Kunst. München 1930, o. Seitenzahl [I], im Folgenden zitiert als: *Aukt. Kat. Sammlung Grützner 1930*.

²²⁷ Monacensia, Archiv Künstlergenossenschaft, Akt Eduard von Grützner.

²²⁸ Balogh 1991, S. 19-21.

²²⁹ Hoh-Slodczyk 1985, S. 167.

die Wände entfernt, um einen großen zusammenhängenden Kneipraum zu erhalten.²³⁰ 1937 ließ der Sohn Grützners, Dr. Eduard Grützner, der das Gebäude bei einer Zwangsversteigerung gekauft hatte, Änderungen im Treppenhaus vornehmen, baute ein Badezimmer ein, zog im zweiten Stock wieder Wände ein und richtete im Dachgeschoß ein weiteres Zimmer ein.²³¹ Auch heute befindet sich das Gebäude in Privatbesitz.

Eduard Grützner hatte sich zudem 1892 in Rotholz bei Jenbach am Inn in Tirol ein Sommerhaus erbauen lassen, das mit ähnlichen Antiquitäten eingerichtet war²³² und ebenfalls von Leonhard Romeis gestaltet worden war.²³³

3.3.2 Baubeschreibung

Der Bau des Grützner-Hauses an der Praterstraße präsentiert sich als ein nach drei Seiten hin freistehendes Gebäude, das sich direkt an den Gasteiganlagen, süd-östlich des Maximilians, befindet (Abb. 15). Im Osten schließt es mit einem separaten, äußeren Treppenhaus an das Nachbarhaus, früher Praterstraße 6, an. Das Grützner-Haus überragt dieses Nachbargebäude, das mit geringerer Geschoßhöhe und ohne Kellerhalbgewerbegeschoss niedriger angelegt war (Abb. 14).

Auf der Nordseite, zur Praterstraße hin, wie auch auf der Westseite, zur Isar, grenzt ein dunkleres Sockelgeschoß, das mit einer Putzrustika versehen ist, mit einem Gesims abschließt und ein Kellerhalbgewerbegeschoss sowie das Erdgeschoß umfaßt, die heller verputzten Hauptgeschosse, das heißt hier den ersten und zweiten Stock, ab. Die Wandflächen enden mit einem abgetreppten, breiten Gesims, das gesamte Gebäude wird von einem steilen Dach abgeschlossen, das sich bis auf das Treppenhaus der Nordseite als einheitliche Fläche präsentiert (Abb. 14).

Auf der Nordseite schließt sich östlich an das Sockelgeschoß ein Torbogen mit schmiedeeisernem Gitter an, der den Zugang zum separaten Treppenhausgebäude sowie zum eigentlichen Wohnhaus ermöglicht. In den 1882 eingereichten Plänen hatte Romeis diesen kleinen Vorhof zunächst allein durch das Gitter von der Straße abgrenzen wollen, dann die Abtrennung von der Straße aber durch den Torbogen verstärkt (Abb. 20, 21, 22). Das von der Straße abgerückte, äußere Treppenhaus, das direkt in den zweiten Stock führt und den Besucher des Ateliers so von den Wohnräumen fernhält, wirkt von der Straße her wie ein eigener Baukörper. Das Grützner-Haus setzt sich so optisch von seinem Nebengebäude ab und wirkt auf der Straßenseite wie ein einzeln stehendes Gebäude (Abb. 14).²³⁴

²³⁰ Lokalbaukommission München, Akt Grütznerstraße 1, Umbaupläne der Burschenschaft Danubia von 1931.

²³¹ Lokalbaukommission München, Akt Grütznerstraße 1, Umbaupläne von Dr. Eduard Grützner 1937.

²³² *Hoh-Slodeczyk* 1985, S. 167.

²³³ *G. L. [vermutlich Gmelin], SDBZ* 1905, S. 86.

²³⁴ Dieser Eindruck wurde durch einen Umbau 1931 zerstört, als der Treppenhaus-Bau bis an die Straße erweitert wurde. Vgl. hierzu Lokalbaukommission München, Akt Grütznerstraße 1, Umbaupläne des Corps Danubia sowie den heutigen Zustand (Abb. 18).

Vertikal wird die Nordfassade durch drei Fensterachsen gegliedert. Die mittlere Achse ist durch ein dreiteiliges Fenster im ersten Stock und zweiteilige Fenster in der Sockelzone betont. Im Dach sind über den äußeren Fensterachsen zwei Dachgauben eingefügt. Diese Symmetrie, die auch die Betonung der Kanten durch eine applizierte Eckrustika mit einschließt, wird allerdings aufgebrochen: Zum einen durch ein polygonales Ecktürmchen, das ab dem ersten Stock die Nordwestkante des Gebäudes umschließt und bis ins Dach hineinragt. Es ist ab dem zweiten Stock mit Fachwerkverblendungen geschmückt und in diesem Geschoß zudem komplett mit Butzenscheiben durchfenstert. Diese Fachwerkzone dehnt sich bis zu dem Fenster aus, das sich im zweiten Stock an dieses Türmchen anschließt (Abb. 17, 19). Zum anderen ist dieses Fenster viel größer als die anderen Fenster dieser Fassade und besitzt eine komplett andere Aufteilung. Es handelt sich hier um das Nordfenster des Grüznerschen Ateliers. Um den Raum möglichst gut zu beleuchten, reicht das Fenster bis zum Dachgesims des Hauses und zerstört so die Symmetrie der Fensteranordnung. Das Atelier ist durch die Hervorhebung mit Fachwerkelementen bereits im Außenbau als besonderer Raum kenntlich gemacht und betont.

Die Westfassade ist zur Isar hin gerichtet und ganz ähnlich aufgebaut. Auch hier wurde eine symmetrische, dreiachsige Fensteranordnung gewählt, die wiederum in den Dachgauben ihre Fortsetzung findet. Die Mittelachse ist im ersten Stock durch einen kleinen über Eck gestellten Erker betont, hinter dem sich ein winziger Raum, ein Nebenraum des Schlafzimmers befindet (Abb. 25). Im zweiten Stock ist das mittlere Fenster zudem dreiteilig. Im Norden wird diese Fassade durch das bereits erwähnte Ecktürmchen begrenzt, das anschließende Fenster im zweiten Stock, das ebenfalls zum Atelier Grüzners gehört, ist ein Blindfenster, wie im Grundriß zu erkennen ist (Abb. 34). Das Blindfenster wird durch geschlossene Fensterläden kaschiert und sichert die Symmetrie der Fassade. An der Westkante der Fassade ist ein Teil des Vorbaus der Südseite sichtbar, ein mit Butzenscheiben durchfenstelter Vorbau, der auf einem Gewölbe mit bis zum Boden reichenden Stützen ruht und durch ein eigenes, kleines Dach abgeschlossen wird.

In Romeis' Eingabeplan von 1882 (Abb. 23, 24) ist diese, parallel zur Hauptfassade des Maximilaneums gelegene Fassade jedoch noch ganz anders angelegt: Romeis hatte das Ecktürmchen der Nordwestkante noch nicht eingeplant, statt dessen wollte er das Atelier durch einen Risalit hervorheben, der mit einem ins Dach reichenden Dreiecksgiebel abgeschlossen werden sollte. Mit Fachwerk verziert und einem Rundbogen über dem Fenster hätte diese Lösung, wie an der Nordseite, das Atelier als wichtigsten Raum des Malers gekennzeichnet und nach außen sichtbar gemacht. Im ersten Stock war nur in der Mitte ein einfaches Fenster ohne Erker vorgesehen, rechts und links davon die Fensteröffnungen nicht in der Achse, sondern je-

weils in kleinen, eingeschossigen Erkern an den Kanten des Gebäudes, die zudem an der Traufe mit zwei symmetrischen Wasserspeiern verziert werden sollten. Der große Turm der Südseite schloß im Entwurf die Fassade optisch nach Süden ab, während er in der ausgeführten Version aus der Wand heraustritt.

Die Fassade, für die das Grützner-Haus berühmt war und die in den meisten Publikationen abgedruckt wurde, ist jedoch weder die Straßenseite noch die Front zur Isar hin, sondern die Gartenseite im Süden (Abb. 26, 27). Der winkelförmige Grundriß des Gebäudes läßt den Baukörper im östlichen Teil zurückspringen und bildet so einen kleinen Hof aus. Die Südseite teilt sich daher in zwei Bereiche: In eine westliche Hälfte, die von einem oktogonalen Turm dominiert wird, der zwei Geschosse über die Traufe hinausragt und dessen polygonaler spitzer Turmhelm weit höher ist als die umliegenden Gebäude der Praterstraße, und eine östliche Hälfte, die zurückgesetzt ist und zusammen mit dem äußeren Treppenhaus eine einheitliche Fassade bildet. Der Turm scheint zur Hälfte im Baukörper zu stecken, zur anderen Hälfte ragt er aus der Wandfläche heraus. Betrachtet man jedoch den Schnitt des Gebäudes, wird deutlich, daß der Turm in den oberen Geschossen lediglich auf den Bau aufgesetzt ist und keineswegs ohne diesen gedacht werden kann (Abb. 36). In der Sockelzone, die mit ihrer Putzrustika auf der Gartenseite das Erdgeschoß mit einschließt, besitzt der Turm einen rechteckigen Grundriß. Im zweiten Stock leitet Romeis mit farbig glasierten Biberschwanzziegeln zum Oktogon über. Das vierte Geschoß des Turmes wird durch einen Klötzchenfries abgeschlossen; vier giebelartige Flächen mit Rundfenstern leiten anschließend und zum Mönch-Nonne gedeckten Turmhelm über, der von einer Wetterfahne bekrönt ist.

Der Turm steht genau mittig im „vorderen“, westlichen Gebäudeteil, der nach Osten durch einen Altan und eine darunterliegende Sitznische verbreitert ist (Abb. 26, 30). Westlich der beiden unteren Turmgeschosse befindet sich der bereits erwähnte, rechteckige Vorbau, dessen Baukörper eine ähnliche Tiefe wie der Turm aufweist. Der Vorbau besteht im ersten Stock aus einem mit einem eigenem Ziegeldach geschlossenen Raum, der von einem Spitzbogen getragen wird. Dieser bildet im Erdgeschoß den Zugang zu einer mit Kreuzgewölbe versehenen Nische. Auf der Westseite des Hofes befindet sich südlich eine ähnliche Sitznische (Abb. 29), darüber eine Wandfläche mit rechteckigem Fenster, auf die im zweiten Stock ein hölzerner Altan folgt (Abb. 26). Im ersten Stock schließt sich an diesen Gebäudeabschnitt ein hölzerner, eingedeckter Balkon an, unter dem sich der Zugang vom Haus zum Garten befindet (Abb. 28).

In seinem Plan von 1882 (Abb. 27) hatte Romeis den Turm, da der hölzerne Altan im zweiten Stock noch nicht eingeplant war, etwas weiter westlich eingezeichnet, um ihn in Symmetrie zum Dachfirst zu legen. Er war nicht polygonal vorgesehen, sondern wäre erst nach dem

zweiten Geschoß als aus dem Dach herausragender, runder oder rechteckiger Baukörper – dies ist auf den vorhandenen Aufrissen (Abb. 23, 37) nicht eindeutig zu entscheiden²³⁵ – mit Rundfenstern im obersten Stock sichtbar geworden. In Erdgeschoß und erstem Stock hätte ein asymmetrisch nach Osten verschobener Vorbau, der seine Symmetrieachse nicht auf das Dach, sondern auf die, durch die Sitznische im Osten verbreiterte Sockelzone bezogen hätte, zusätzlich Raum geschaffen. Diese Lösung mit zwei verschiedenen Symmetrieachsen wurde jedoch durch den schließlich umgesetzten Entwurf ersetzt.

Im östlichen, rückversetzten Teil der Südansicht hat Romeis im ersten Stock einen Erker konzipiert, der mit einem eigenen Ziegeldach abschließt.²³⁶ Er beginnt über einem Rundbogenfenster, wiederholt mit seinen Konsolen dessen Rundform und bezieht sein Licht durch ein rechteckiges Doppelfenster. Darüber befindet sich im zweiten Stock ein gekuppeltes Rundbogenfenster, hinter dem sich allerdings nur ein Vorraum verbirgt. Das östlich anschließende äußere Treppenhaus wird in jedem Stock durch einfache, rechteckige Fenster beleuchtet. Westlich ermöglicht eine Türe den Zugang vom Haus zum Garten.

Der winkelförmige Grundriß des Gebäudes scheint aus einem Rechteck heraus entwickelt. Fast alle Räume des Gebäudes werden durch einen zentralen Flur erschlossen, der symmetrisch in der Mittelachse des Gebäudes liegt (Abb. 31-34).

Betreten wurde das Haus durch den mit einem schmiedeeisernen Gitter abgetrennten Hof an der Nordseite (Abb. 22), von dem aus der Besucher geradeaus in das zweite, äußere Treppenhaus, nach Westen gewandt jedoch in das Wohnhaus gelangte (Abb. 32).²³⁷ Über drei Stufen betritt man durch die Haustüre einen Vorplatz, der durch ein kleines Fenster von der Küche aus eingesehen werden kann. Linker Hand gelangt man ins innere Treppenhaus und von dort aus in einen länglichen Flur (Abb. 37). Im Erdgeschoß sind hier die zur Praterstraße hin die eingewölbte Küche (Abb. 38) sowie ein geräumiges Magdzimmer vorgesehen, am Ende des Flurs befindet sich ein Bügelzimmer mit Sterngewölbe und zum Hof hin schließlich die ebenfalls eingewölbte Trinkstube mit einer zentralen Mittelsäule (Abb. 39, 40). Die Trinkstube, die südlich in eine Sitznische auskragt, besitzt einen Zugang zum Garten, und ist zugleich die einzige Zugangsmöglichkeit zu einem westlich gelegenen Fremdenzimmer.

Die Funktion der Kellerräume (Abb. 31), die mit Tonnengewölben oder meist aufwendigeren Kreuzgratgewölben und Mittelsäule ausgestattet sind, ist nicht näher bezeichnet, einzig zwei

²³⁵ Die Fenster im dritten Turmgeschoß sowie der gerade Abschluß deuten eher auf eine rechteckige Form des Turmes hin, der polygonale Turmhelm dagegen eher auf einen Rundturm. Grundrisse hierzu sind leider nicht erhalten.

²³⁶ Vgl. Xylographie nach Originalzeichnung von F. Rinner, aus: *Illustrierte Zeitung*, No. 2151, 20. Sept. 1884, S. 281-284, abgebildet bei *Hoh-Slodyczk* 1985, S. 53, Abb. 35.

²³⁷ Der heutige Eingang wurde erst 1938 hinzugefügt, als der Platz hinter dem schmiedeeisernen Gitter zur Garage umfunktioniert wurde. Lokalbaukommission München, Akt Grütznerstraße 1, Umbaupläne von Dr. Eduard Grützner, dem Sohn des Malers, 1937.

Zimmer sind als „Waschräume“ angegeben. Trotzdem wurde zusätzlich 1887 ein Waschküchen in den Garten gebaut (Abb. 58, 59).²³⁸

Der erste Stock (Abb. 33), der durch das Treppenhaus (Abb. 43) zu erreichen ist, besitzt wiederum einen Gang, von dem aus die einzelnen Räume abzweigen: Der kleinere Raum mit einem dreiteiligen Fenster zur Praterstraße hin wird im Plan als „Speisezimmer“, auf Photographien als „kleines Wohnzimmer“²³⁹ oder, auf Grund seiner Einrichtung, als „Landecker Zimmer“²⁴⁰ bezeichnet (Abb. 44-46), daran schließt sich durch eine Türe verbunden ein Wohnzimmer an, das auch als „Schreibzimmer“ oder „Salon“ betitelt wird (Abb. 41, 42).²⁴¹ Romeis hatte hier – wie auf dem Grundriß (Abb. 33) zu sehen – sogar eine Wandvertiefung eingeplant, in der ein zur Holzvertäfelung gehöriges Wandschränkchen Platz fand. Der von Romeis an die Nordwestecke des Gebäudes gesetzte Eckerker war erforderlich, weil die Wandvertäfelung dieses Wohnzimmers ebenfalls einen Erker besaß.

Auf der anderen Seite zum Garten bzw. zur Isar hin befinden sich drei Schlafzimmer, die untereinander durch Türen verbunden sind. Das Eckzimmer (Abb. 47) ist – wie im Erdgeschoß – wiederum nur über andere Räume zu betreten und hat Zugang zu einem Bereich, der, als Altan geplant, in der Ausführung mit Butzenscheibenfenster geschlossen wurde. Der Raum wurde, ebenso wie das kleine, nördlich anschließende Zimmer (Abb. 48) als „Schlafzimmer der Hausfrau“ genutzt. Der größte Schlafraum (Abb. 49, 50), den Grützner selbst bewohnte, besaß auf der Südseite eine Sitznische, und zudem Zugang zu einem Altan aus Holz mit Balustrade, die im Plan als „Veranda“ bezeichnet wird (Abb. 33). Die Funktion des kleinen Raums zwischen Speisezimmer und Treppe ist nicht näher bezeichnet.

Toiletten befinden sich im Erdgeschoß, ersten und zweiten Stock jeweils neben dem zweiten Treppenhaus, eine „auf dem Trottoir herzustellende Versitzgrube“ nahm Abwasser und Regenwasser auf.²⁴² Die Kanalisation Münchens wurde auf Betreiben Max von Pettenkofers hin erst ab 1881 verwirklicht und erst ab 1883 lieferten die seit 1880 errichteten Wasserleitungen aus dem Mangfalltal Trinkwasser nach München.²⁴³

Das innere Treppenhaus endet im ersten Stock, der zweite Stock (Abb. 34) ist nur über das äußere, zweite Treppenhaus erreichbar, das im ersten Stock vom inneren Treppenhaus aus betreten werden kann. Von der Treppe aus gelangt man im zweiten Stock zunächst in ein Vorzimmer, erst dann in einen Gang, der den Blick in Grützners Atelier freigibt.

²³⁸ Lokalbaukommission München, Akt Grütznerstraße 1, „Plan über Herstellung eines Waschküchens“.

²³⁹ Bildarchiv Foto Marburg: www.bildindex.de, Datei M102283d08b-10b, Bildunterschrift.

²⁴⁰ Aukt. Kat. Sammlung Grützner 1930, Tafel II.

²⁴¹ Ostini, Fritz von: Grützner. Bielefeld/Leipzig 1902 (Künstlermonographien Bd. LVIII), S. 108, im Folgenden zitiert als: Ostini 1902. und Bildarchiv Foto Marburg: www.bildindex.de, Datei M102283d03b-5b.

²⁴² Lokalbaukommission München, Akt Grütznerstraße 1, Plan der Kanalisation mit Stempel vom 18. Oktober 1882.

²⁴³ Fisch 1988, S. 169-170.

Das Atelier (Abb. 51, 52), das ausschließlich von Norden beleuchtet wird, um das für Maler so wichtige gleichmäßige Tageslicht zu erhalten, nimmt fast die gesamte Länge der Nordseite ein, einzig ein als „Nebenzimmer“ bezeichneter Raum schließt sich, durch einen Durchgang verbunden, an. Gegenüber, auf der Südseite, befindet sich ein fast ebenso großzügiger Raum (Abb. 54, 55), der die Sammlungsstücke, die nicht in die einzelnen Räumen integriert waren, aufnahm. Im Süden ist dieser Raum um eine polygonale Nische – ein Teil des Turms – erweitert, im Osten gelangt man auf einen aus Holz gefertigten Altan (Abb. 34). Von Romeis im Plan als „Sammlung“ bezeichnet, befanden sich in diesem „Museumsraum“²⁴⁴ unter anderem ein Altar, Heiligenfiguren, Bilder mit zum Teil religiösem Inhalt, ein Chorgestühl aus der Münchner Frauenkirche, aber auch profane Sitzgelegenheiten.²⁴⁵ Ob es gerechtfertigt ist, dem in der Illustrierten Zeitung als „Altarraum“ oder „Kapelle“²⁴⁶ bezeichneten Sammlungsraum auch religiöse Funktionen zuzuweisen, erscheint fraglich. Vielmehr können Sammlungsgegenstände, die aus Kirchen stammen, nicht ohne weiteres in bewohnte Zimmer integriert werden und müssen daher separat untergebracht werden, da beispielsweise ein Flügelaltar aus einer Kirche nicht mit den Funktionen eines profanen Wohnhauses in Einklang zu bringen ist. Vom Atelier aus, das nicht durch eine Tür, sondern durch einen großen offenen Durchgang betreten wird, gelangt man zudem in einen kleinen, auf Romeis' Plan als „Nebenzimmer“ bezeichneten Raum auf der Westseite, den Grützner als Bibliothek nutzte (Abb. 53).

Vom zentralen Gang aus schließlich führt eine Treppe hinauf ins Dach und in den Turm, der als „Aussichtsturm“ genutzt werden konnte und angefüllt mit historischen Waffen und Rüstungen „einen entzückenden Blick über die zu Füßen sich dehnende Stadt, über ganz München“²⁴⁷ ermöglichte (Abb. 35, 14).

Beheizt wurde das Gebäude nur durch Kachelöfen, die in fast allen Räumen eingebaut waren, kleinere Räume, wie beispielsweise die Bibliothek, waren an die Kaminschächte angebaut und wurden so durch die heiße Abluft der Kamine mitgeheizt. Grützner verwendete jedoch nicht immer die historischen Öfen, die in ihrer Temperaturentwicklung oft schwer zu regulieren waren. In Atelier und Kneipzimmer hatte er diese Kachelöfen nur zur Dekoration aufgestellt, die Räume wurden über kleinere, versteckte Öfen beheizt.²⁴⁸

Fritz von Ostini schreibt 1902, daß die Beleuchtung der Räume durch elektrisches Licht erfolgte, an den historischen Leuchtern und Lampen wurden Glühbirnen angebracht und für Atelier und Kneipzimmer neue Leuchter geschmiedet.²⁴⁹ In München wurden ab 1883 erste

²⁴⁴ Aukt. Kat. Sammlung Grützner 1930, Tafel IV.

²⁴⁵ Aukt. Kat. Sammlung Grützner 1930, Tafel IV und IX.

²⁴⁶ Illustrierte Zeitung 1884, S. 284.

²⁴⁷ Illustrierte Zeitung 1884, S. 284.

²⁴⁸ Ostini 1902, S. 110.

²⁴⁹ Ostini 1902, S. 110.

Privathäuser mit elektrischen Privatanlagen ausgestattet, ab 1899 mit Elektrizität der Stadtverwaltung, der Strompreis war jedoch recht hoch und so konnten sich nur wenige wohlhabende Münchner eine solche Beleuchtung leisten.²⁵⁰ Grützner gehörte also zu dieser privilegierten Minderheit, die schon vor 1902 ihr Privathaus elektrisch beleuchtete. Grützner schlief zwar in einem gotischen Bett, doch wollte er mit Beheizung und Beleuchtung durchaus modernste Errungenschaften nutzen. Auch Georg Hirth war moderner Technik gegenüber sehr aufgeschlossen – er bestellte als erster einen der 1883 in München eingeführten Telefonanschlüsse.²⁵¹

Eine Vielzahl der Räume des Grützner-Hauses ist also mit historischen Decken, Wandvertäfelungen und Fußböden ausgestattet. Sie bestimmen die Raumhöhe, seine Breite und Länge. So ist beispielsweise die bei Helbing versteigerte Wandverkleidung des Wohnzimmers sogar ausschlaggebend für die Größe und Form des sechseckigen Eckerkers sowie des Fensters. Die Wand und Deckenverkleidung des Wohnzimmers („Schreibzimmer“), das aus Volders im Inntal stammte und mit 1680 datiert wurde, bestimmte mit den Deckenmaßen des Hauptraumes von 520 x 550 cm und des Erkers (180 x 160 cm) sowie der Wandverkleidung, deren niedrige Fensternischen ebenso berücksichtigt werden mußten, die gesamte Raumanlage, einschließlich der Höhe des Fenstersims (Abb. 41, 42).²⁵² Auch das Speisezimmer („kleines Wohnzimmer“) aus Schloß Landeck in Tirol mit einer Decke von 350 x 560 cm (Abb. 44-46) oder Grützners Schlafraum (Abb. 49, 50) aus Schloß Münster im Engadin (Deckenmaße 570 x 400 cm) und selbstverständlich auch die oft unterschiedlich großen Türen – so war beispielsweise die Schlafzimmer-Tür mit einer Höhe von 210 cm nur 87 cm breit – mußten bei der Grundrißplanung genau berücksichtigt werden.²⁵³ Betrachtet man allein diese drei Raumausstattungen – Wohnzimmer, kleines Wohnzimmer und Grützners Schlafzimmer –, die bei Helbing versteigert wurden und deren Maße daher genau bekannt sind, so ist bereits ein wichtiger Teil des Gesamtgrundrisses in seiner Proportion festgelegt. Die „Illustrierte Zeitung“ aus Leipzig druckte bereits 1884 einen Artikel über das Grützner-Haus mit einer ganzen Seite Ansichten von innen und außen und schrieb: „Da haben nun die vereinigten Antiquitäten mehr oder weniger sich selbst die Räume geschaffen. Das Haus ward lediglich nach denselben gebaut; nach dem dadurch bedingten Innern gestaltete sich naturgemäß mit Hilfe der geschmackvollen Anordnung beider Künstler [gemeint sind Grützner und Romeis] auch das Äußere dieses anmuthigen Gebäudes mit all seinen Winkeln und Vorsprüngen mit seinen Er-

²⁵⁰ Strom, Martin: Elektrizität, Telephon, Großmarkthalle – innovativer Wandel einer Großstadt. In: Prinz, Friedrich/Krauss, Marita (Hg.): München – Musenstadt mit Hinterhöfen – Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912. München 1988, S. 183-187, hier S. 184.

²⁵¹ Ebd. S. 185.

²⁵² Aukt. Kat. Sammlung Grützner 1930, S. 38, Kat.-Nr. 296.

²⁵³ Aukt. Kat. Sammlung Grützner 1930, S. 37, Kat.-Nr. 287-289.

kern, Altanen und Thürmchen, die demselben solch ein charaktervolles, deutsch anheimelndes Ansehen verleihen.“²⁵⁴ Die Inneneinrichtung bedingt also die Architektur außen, der Architekt hat seine Gestaltungsmöglichkeiten innerhalb eines streng vorgegebenen Rahmens.

Der Garten des Hauses war nach Osten hin mit einer hohen, zinnenbewehrten Mauer abgegrenzt (Abb. 56-58), die durch die Königliche Regierung von Oberbayern genehmigt werden mußte, nachdem der angrenzende Nachbar, Kunsthändler Stuffer, wegen „Licht und Luftbeeinträchtigung“ dem Bau der Mauer nicht zugestimmt hatte.²⁵⁵ Im Süden und Westen schloß der Garten mit einem Steinsockel ab, auf dem ein von Granitpfeilern gestützter Metallzaun ruhte (Abb. 60).²⁵⁶ Ursprünglich endete der Garten hinter dem Waschhäuschen, er wurde jedoch, wohl um die Jahrhundertwende, nach Süden und Osten hin erweitert (Abb. 59) und wegen des ansteigenden Geländes mit einer Stützmauer und Stufen versehen.

3.4 Villa für Ernst Ludwig Pläß

Zum Vergleich mit dem Grützner-Haus soll nun ein weiteres Wohnhaus für einen Künstler herangezogen werden, das Leonhard Romeis 14 Jahre nach dem Grützner-Haus für den Maler Ernst Ludwig Pläß geplant hat (Abb. 61). Romeis war durch den Bau von St. Benno und den Wettbewerb für das Bayerische Nationalmuseum bereits sehr bekannt, als er 1896 mit der Planung beauftragt wurde.

Die Pläne der heute als Bürogebäude genutzten Villa befinden sich in der Lokalbaukommission München. Es handelt sich um Grundrisse, Seitenansichten, Schnitte und einige Tekturen, Endzustandspläne von Romeis selbst existieren nicht. Abgebildet in Band II der Reihe „Münchener Bürgerliche Baukunst“ von 1899²⁵⁷ und in Plänen späterer Umbauten als Altbestand festgehalten, ist eine Beschreibung des – heute leicht veränderten – Zustands von 1897 möglich, sowie ein Vergleich von ersten Plänen und der schließlichen Umsetzung.

3.4.1 Auftraggeber und Baugeschichte

Vom September 1896 datieren die Pläne von Leonhard Romeis für eine Doppelvilla in der Möhlstraße im Münchner Stadtteil Bogenhausen.²⁵⁸ Auftraggeber waren der Münchner Stadtschulrat Dr. Georg Kerschensteiner und der Maler Ernst Ludwig Pläß.²⁵⁹

²⁵⁴ *Illustrierte Zeitung* 1884, S. 282, dort auch Abbildung (diese auch abgedruckt bei *Hoh-Slodczyk* 1985, S. 53, Abb. 35).

²⁵⁵ *Hoh-Slodczyk* 1985, S. 167.

²⁵⁶ Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Akt Grütznerstraße 1, Brief vom 18.9.1986.

²⁵⁷ *Münchener bürgerliche Baukunst, Abt. II, 1899*, Tafel 19 und 20.

²⁵⁸ LBK, Akt Möhlstraße 41.

²⁵⁹ Pläß wird wechselnd als Ernst Pläß und als Ernst Ludwig Pläß geführt. Vgl. Boetticher, Friedrich von: *Malwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte. Zweiter Band*. Dresden 1898, S. 284, im Folgenden zitiert als: *Boetticher* 1898.

Georg Kerschensteiner (1854-1932), Lehrer an höheren Schulen, war 1895 in München Stadtschulrat geworden und ließ sich nun von Romeis für sich und seine Familie – er hatte 1886 geheiratet und drei Kinder – die südliche Hälfte der Doppelvilla errichten,²⁶⁰ nachdem er sein Grundstück 1896 von Carl Freiherr Ritter von Oberkamp erworben hatte.²⁶¹ Als Stadtschulrat hatte er zudem direkten Kontakt zur Regierung, aber auch die oberste staatliche Schulaufsicht und war so eine sehr einflußreiche Persönlichkeit.²⁶² Kerschensteiner schrieb zudem Artikel für „Kunst und Handwerk“, die Zeitschrift des Kunstgewerbevereins²⁶³ und war möglicherweise über diese Verbindung mit dem Kunstgewerbeverein auf Leonhard Romeis als Baumeister gestoßen.

Die nördliche Gebäudehälfte ließ sich der Maler Ernst Ludwig Pläß errichten. Der in 1855 in Sterley bei Ratzeburg in Schleswig-Holstein geborene Landschafts- und Marinemaler Ernst Ludwig Pläß († 1917) hatte zunächst in Berlin an der Universität und der Bauakademie studiert, war dann aber zur Malerei gewechselt.²⁶⁴ Er hatte in Düsseldorf bei Jansen die Naturklasse, dann in Karlsruhe Schönlebers Landschaftsklasse besucht und war nach einer Tätigkeit als Illustrator in Berlin und nach Reisen durch Italien und Tirol seit 1893 in München ansässig.²⁶⁵

Er war Mitglied im Münchner Kunstverein²⁶⁶ und stellte sowohl auf der Internationalen Kunstausstellung in Berlin oder der Bremer allgemeinen Kunstausstellung aus, aber auch regelmäßig in München auf der Jahresausstellung im Glaspalast mit Ansichten von Capri, Venedig oder den Dolomiten.²⁶⁷ Seit 1893 bewohnte er eine Wohnung in der Giselastraße 1,²⁶⁸ sein Atelier befand sich in der Georgenstraße 3/2.²⁶⁹

Seit dem 27.8.1897 war Pläß als Besitzer des Neubaus Möhlstraße 41 im Polizeimeldebogen eingetragen. Er bewohnte das Haus zusammen mit seiner aus Lübeck gebürtigen Frau Marie, die er 1887 geheiratet hatte, und seiner Tochter Eva Maria (geb. 1889). Pläß verkaufte das Gebäude jedoch bereits nach sieben Jahren, am 30.05.1904, und ließ sich 1905 in Kempfen-

²⁶⁰ Neue Deutsche Biographie. Bd. 11. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1977, S. 534-535.

²⁶¹ *Karl* 1998, S. 109.

²⁶² Bock, Irmgard: Pädagogik und Schule. Stadtschulrat Kerschensteiner. In: Prinz, Friedrich/Krauss, Marita (Hg.): München – Musenstadt mit Hinterhöfen – Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912. München 1988, S. 213-219, hier S. 213.

²⁶³ so zum Beispiel in Kunst und Handwerk, Bd. 55, 1904/05 „Über die Ornamentierkunst der Kinder“.

²⁶⁴ Jansa, Friedrich: Deutsche bildende Künstler in Wort und Bild. Leipzig 1912, S. 450, im Folgenden zitiert als: *Jansa 1912*.

²⁶⁵ *Thieme/Becker*, Bd. 27, 1933, S. 138. und *Jansa 1912*, S. 450.

²⁶⁶ Rechenschaftsbericht des Kunstvereins München, Jg. 1900, S. 33.

²⁶⁷ *Boetticher* 1898, S. 284.

²⁶⁸ Stadtarchiv München, Polizeimeldebogen für Ernst Ludwig Pläß.

²⁶⁹ Adreßbuch von München für das Jahr 1896, S. 358.

hausen am Starnberger See nieder. Bayerischer Staatsbürger wurde er erst nach dem Verkauf seines Hauses, 1893 bis 1904 wurde er als „In-Reichs-Aus-Länder“ geführt.²⁷⁰

1892 erst war Bogenhausen der Stadt München eingemeindet worden und in der Folge war das Gebiet um die Möhlstraße Schritt für Schritt parzelliert, die Straßen angelegt und die Bauplätze aufgeteilt worden.²⁷¹ Im Oktober 1896, als Leonhard Romeis die ersten Pläne für Kerschensteiner und Plaß in der Lokalbaukommission einreichte,²⁷² standen erst wenige Gebäude in der Möhlstraße, so beispielsweise auf den Nachbargrundstücken Nr. 35 und 37 eine Doppelvilla in neubarocken Formen (Abb. 62).²⁷³ Außer der westlich anschließenden Reliktenanstalt Neuberghausen, einem Heim für alleinstehende, unversorgte Beamtentöchter, von deren Gelände die Bauparzellen der Möhlstraße abgetrennt worden waren, sowie der Bogenhausener Kirche und einiger Höfe, war das Gelände zwischen Möhlstraße und Maria-Theresia-Straße noch weitgehend unbebaut.²⁷⁴ Diese Lage „im Grünen“ deutete Romeis auf einer Ansicht in Aquarell und Federzeichnung suggestiv mit der Rahmung des Gebäudes durch hohe Bäume an (Abb. 73).

Romeis' Pläne wurden im Dezember 1896 genehmigt, nachdem als westlicher Nachbar auch die „Administration des Privatfamilienfideikommisses seiner Majestät des Königs Maximilian II von Bayern“ zugestimmt hatte. Die Bauleitung übernahm der Baumeister Michael Drexler, und so datiert vom 8. Mai 1897 bereits die Rohbauanzeige. Im August werden von der Lokalbaukommission Tekturen der Planabweichungen angefordert, die schließlich im Dezember (!) überbracht werden. Am 11. Mai 1898 schließlich wird die Wohnbewilligung erteilt.²⁷⁵

Während das Haus Kerschensteiners 1935 an den Chemiker Dr. Max Jäger verkauft wurde, dessen Familie es 1968 an die Frankona Rückversicherung AG verkaufte, ging Haus Nr. 41 nach Plaß' Verkauf durch viele Hände: 1905 war es im Besitz des Verlegers Max Hirmer und seiner Frau Berta, die es 1906 bereits an Theodor Wilmersdoerffer, einen Bankier und königlich sächsischen Konsul, veräußerten. Wilmersdoerffer richtete dort 1907-18 das Sächsische Konsulat ein. 1922 und 1936 erfolgten wieder Besitzerwechsel, bis es 1976 an die Frankona Rückversicherung AG verkauft wurde, in deren Besitz sich das Gebäude bis heute befindet.²⁷⁶ Die Versicherung, heute „GE Frankona Rückversicherungs-Aktiengesellschaft“, nutzt das Haus zusammen mit dem Südteil Nr. 39 – der 1968 in ihren Besitz gelangt war – als Bürogebäude. Die beiden unter Denkmalschutz stehenden Gebäudeteile wurden durch den

²⁷⁰ Stadtarchiv München, Polizeimeldebogen für Ernst Ludwig Plaß.

²⁷¹ *Karl* 1998, S. 23.

²⁷² Lokalbaukommission München, Akt Möhlstraße 41, Protokoll vom 27. Oktober 1897.

²⁷³ *Karl* 1998, S. 23. Die Doppelvilla wurde 1894 von Adam und Johann Grässel und Max Krauss für Möhl und Seitz gebaut.

²⁷⁴ *Karl* 1998, S. 16.

²⁷⁵ Lokalbaukommission München, Akt Möhlstraße 41.

²⁷⁶ *Karl* 1998, S. 109.

Durchbruch von Türen miteinander verbunden, Nr. 39 wurde 1975 an der Westseite durch einen Verbindungsgang an einen Neubau angebunden. Mobiliar aus der Zeit vor 1968 ist – bis auf einige Einbauschränke und einen Kamin – nicht erhalten.²⁷⁷

Da die beiden Villen als zwei gleichwertige Teile eines einzigen Baukörpers zusammengehören, werden im Folgenden beide Gebäudeteile beschrieben. Der Schwerpunkt der Interpretation liegt jedoch auf der Gebäudehälfte des Malers Pläß, um sie später mit dem Grützner-Haus vergleichen zu können.

3.4.2 Baubeschreibung

Die beiden Gebäudehälften besitzen nach Osten eine gemeinsame Hauptfassade zur Möhlstraße hin (Abb. 66). Durch die horizontale Gliederung werden die beiden Gebäudeteile optisch zusammengefaßt: Das Sockelgeschoß wird durch ein kräftiges Gesims von den Hauptgeschossen abgetrennt, Erdgeschoß und erster Stock sind dagegen nicht klar voneinander geschieden, sondern greifen durch Erker und Balkone ineinander über (Abb. 63, 64).

Die Nahtstelle der beiden Häuser wird durch einen Risalit kaschiert, der als zinnenbekrönter Treppengiebel bis in das hohe, traufseitige Dach hinaufragt und dort zwei Badezimmern vorgeblendet ist. Die Kanten des Gebäudes sind durch eine im Putz angedeutete Hausteingliederung betont, bei Kerschensteiner zudem durch einen durchfensterten, polygonalen Eckerker, der über die Traufleiste ins Dach hineinragt, auf der Pläß-Seite durch ein auf die Traufleiste aufgesetztes rechteckiges Türmchen, das in seiner Achse jedoch zu den darunterliegenden Fensterachsen eigentümlich verschoben ist. Auf beiden Seiten sind die Vorbauten der Seitenfassaden sichtbar, die das Gebäude verbreitern. In ihrer Grundanlage, auch durch die Dachgauben, Kamine und Haustüren, also symmetrisch, unterscheiden sich die beiden Fassadenhälften in der Detailgliederung jedoch erheblich. Während auf der Kerschensteiner-Seite zwei kleine parallele Kellerfenster, ein dreiteiliges Segmentbogenfenster und ein dreiteiliges rechteckiges Fenster bis ins Dachfenster symmetrisch übereinander angeordnet sind, ist auf der Pläß-Seite die Fassade viel unruhiger gestaltet: Das Kellergeschoß besitzt bereits zwei unterschiedliche Fensterformen; darüber sind die durchweg rechteckigen Fensteröffnungen durch ihre unterschiedliche Größe und Sprossenordnung differenziert. Zudem tritt im Erdgeschoß ein dreiseitiger Erker mit bunten Ziegeln gedeckten Dach nach vorne, während diagonal dazu im ersten Stock eine rundbogige Öffnung mit angedeuteter Balustrade die Mauer eher zurücktreten läßt.

Weitere, in der Ausführung symmetrische – von Romeis jedoch ursprünglich asymmetrisch geplante – Fenster befinden sich im Mittelrisalit (Abb. 65, 66). Im ersten Stock befand sich

²⁷⁷ Freundliche Mitteilung von Frau Claudia Stöckel, GE Frankona Rückversicherungs-Aktiengesellschaft.

zudem eine Rundbogennische zwischen den Fenstern, in die möglicherweise eine Figur eingestellt war. Diese Öffnung ist heute nicht mehr sichtbar (Abb. 61). Für den Treppengiebel hatte Romeis zudem Malerei – eine Sonne mit Spruchband – vorgesehen (Abb. 65), auf historischen Fotos ist jedoch nicht zu erkennen, ob diese Malerei ausgeführt wurde (Abb. 63, 64). Dem zur Straße hin mit einem traufseitigen Krüppelwalmdach abgeschlossenen Hauptbau ist auf der Gartenseite im rechten Winkel an beiden Gebäudehälften je ein Bauteil mit niedrigerem Dach angeschlossen, der wie ein Pavillon je einen weiteren Raum des Hauses aufnimmt.²⁷⁸ Dies hat zur Folge, daß die Nord- und Südseite mit ihren vielen Vor- und Rücksprüngen je zwei unterschiedliche Achsen besitzen, auf die der Architekt die Bauteile beziehen kann. So rückt Romeis an der Südseite den zinnenbekrönten Vorbau mit seinen vierteiligen Fenstern symmetrisch in die Mitte, wenn man die Gebäudekante des Pavillons zum Maßstab nimmt, betrachtet man dagegen den abgewalmten Giebel, ist der Vorbau merkwürdig zur Seite verschoben (Abb. 70).

Das gleiche Problem stellt sich an der Nordseite, wo Romeis zunächst, ganz ähnlich wie im Süden, einen Vorbau mit zwei Reihen vierteiliger Fenster und vier einzelnen Kellerfenstern geplant hatte (Abb. 67). Der Vorbau sollte sich nur im zweiten Stock unterscheiden, wo ihn Romeis abgeschrägt mit großen Fenstern weiterführen wollte, um Platz für das Plaß'sche Atelier zu gewinnen. Abgeschlossen werden sollte der Vorbau mit einem Treppengiebel, den ein Rundfenster zierte, das Dach des Pavillons dagegen wurde als Mansarddach bis auf die Höhe des Daches der Straßenseite heruntergeführt, während der zweite Stock des Pavillons auf der Kerschensteiner-Seite verputzt wurde. Auch hier ist also der Vorbau – durch den Treppengiebel allerdings noch auffälliger – einerseits symmetrisch in der Fassade positioniert, betrachtet man jedoch das Dach, bilden Vorbau und Dach zwei unterschiedliche Achsen aus.

Wie auf einem Plan bereits mit wenigen Bleistiftstrichen angedeutet (Abb. 68), änderte Romeis in der Folge diese Nordseite ab (Abb. 69). Er gab den Treppengiebel auf und verzierte den zweiten Stock mit Fachwerkelementen. Die vierteiligen Fenster ersetzte er im Erdgeschoß durch ein dreiteiliges Segmentbogenfenster, im ersten Stock brach er die strenge Reihung durch einen über Eck gestellten Erker, der mit einem eigenen Ziegeldach versehen wurde. Im Keller faßte er die vier kleinen Fenster zu zwei großen zusammen und im Mansarddach brachte er zwei große Atelierfenster unter, da er im Fachwerk-Bereich statt zwei nur mehr ein Atelierfenster – der Straße abgewandt – untergebracht hatte.

²⁷⁸ Vgl. Aufriß Doppelvilla Plaß/Kerschensteiner, Gartenseite, Plaß-Hälfte, Plan von 1905, Lokalbaukommission München, Akt Möhlstraße 41 und Aufriß Gartenseite, Kerschensteiner-Hälfte, Plan von 1956, Lokalbaukommission München, Akt Möhlstraße 39.

Abgesehen von dem eben beschriebenen Vorbau, bleibt die Nordfassade eigenartig leer (Abb. 64). Mit Ausnahme der beiden zwei Blindfenster im ersten Stock, die in einem Plan als geschlossene Fensterläden gestaltet sind (Abb. 67), weist die Mauer keine Gliederung auf.

Die Gartenseite im Westen schließlich ist ebenfalls durch starke Vor- und Rücksprünge gekennzeichnet. Leider ist keine Entwurfszeichnung von Leonhard Romeis überliefert, durch eine Ansicht von 1905 können jedoch Rückschlüsse auf das ursprüngliche Aussehen gezogen werden.²⁷⁹ In seinem ersten Plan hatte Romeis den Pavillon der Plaß-Seite – wie den der Kerschensteiner-Seite – mit rechtwinkligem Abschluß geplant (Abb. 77, 78, 80), bei Plaß zusätzlich mit einem polygonalen Eckerker an der Südwestecke des Pavillons, der sich über das Erdgeschoß und den ersten Stock erstrecken sollte. Auf dem Grundriß (Abb. 78), wie auch auf der Nordansicht (Abb. 68) ist jedoch mit Bleistift bereits die dann auch ausgeführte Änderung angedeutet: Auf der Plaß-Seite wird der rechteckige Baukörper im Westen polygonal erweitert (Abb. 76, 79). So gewinnt der dahinterliegende Raum an Fläche und die Gartenseite ist abwechslungsreicher gestaltet. Der Pavillon beherrscht die Gartenseite mit seinem geschwungenen Mansarddach, südlich davon ist auf dem Plan von 1905²⁸⁰ die Wand durch zwei raumhaltige Vorsprünge geschichtet, die mit Zinnen abschließen und begehbar sind. Originalpläne von Romeis zur Gartenseite sind leider nicht erhalten, doch wie aus dem Grundriß ersichtlich ist, hatte Romeis in seinem ersten Entwurf nur einen dieser Vorsprünge vorgesehen (Abb. 77, 78, 80). Ein über eine Außentreppe vom Garten her erreichbarer Vorsprung im Erdgeschoß hätte sich im ersten Stock wiederholt und dort mit einer Balustrade – wohl ähnlich wie auf der Straßenseite – abgeschlossen. Zusammen mit der anschließenden Toilette hätte ein gemeinsames Pultdach diesen Bereich überdeckt, der dadurch vom zweiten Stock aus nicht zu betreten gewesen wäre.

Heute (Abb. 71) präsentiert sich die Gartenseite nach mehrfachen Veränderungen mit zwei Vorsprüngen. Den Altan im ersten Stock änderte Romeis zu einer mit zwei Fenstern versehenen Wandfläche ab, um dahinter ein Badezimmer unterzubringen,²⁸¹ die Wandfläche im Erdgeschoß wurde vermutlich 1905 zum Garten hin erweitert und durch ein Fenster geschlossen, um mehr Wohnfläche zu schaffen.²⁸² Der Balkon im ersten Stock des Pavillons und die dahintergelegene Glastüre mit Dreiecksgiebel stammt aus späterer Zeit, wie auf dem Aufriß von 1905 zu erkennen ist.²⁸³ Der Plan wurde in Zusammenhang mit Umbaumaßnahmen des neuen

²⁷⁹ Vgl. Aufriß Doppelvilla Plaß/Kerschensteiner, Gartenseite, Plaß-Hälfte, Plan von 1905, Lokalbaukommission München, Akt Möhlstraße 41.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Vgl. Doppelvilla Plaß/Kerschensteiner, Grundriß erster Stock und Dachstock (zweiter Stock), Plan von 1905, Lokalbaukommission München, Akt Möhlstraße 39.

²⁸² Vgl. Doppelvilla Plaß/Kerschensteiner, Situationsplan von 1905, Lokalbaukommission München, Akt Möhlstraße 41.

²⁸³ Vgl. Abb. Anm. 279.

Besitzers eingereicht und deutet wohl am ehesten noch den von Romeis ausgeführten Zustand an, auch wenn dort schon die vom Bauherrn gewünschten Änderungen nach einem Glasdach und Glasbausteinen eingezeichnet sind, sowie die geschlossene, nach Westen erweiterte Wandfläche im Erdgeschoß.

Der rechteckige Pavillon auf der Kerschensteiner-Seite kragte etwas weniger weit vor als der Plaßsche Pavillon. Er wurde in der Ausführung schließlich mit einem rechteckigen, überdachten Balkon versehen²⁸⁴ und ebenfalls mehrmals verändert. In den 1970er Jahren wurde an diese mehrfach umgestaltete Gartenseite (Abb. 72) ein Verbindungsgang zum dahinterliegenden Neubau angefügt.

Für beide Gebäudehälften hatte Romeis ursprünglich ein recht schlichtes Treppenhaus vorgesehen (Abb. 74), das ein eisernes Treppengeländer vorsah. Auf der Plaß-Seite änderte Romeis diesen Entwurf jedoch zu einem aufwendigeren Treppenhaus ab (Abb. 73), dessen Kreuzgratgewölbe von Marmorsäulen getragen wird (Abb. 83).

Betrachtet man die Grundrißpläne (Abb. 75-80) der beiden Villen, stellt man fest, daß die beiden Gebäudeteile in ihrer Grundanlage symmetrisch aufgebaut sind, im Detail jedoch voneinander abweichen. Die ersten von Romeis eingereichten Pläne sind für alle Stockwerke erhalten und können die ursprüngliche Konzeption deutlich machen. Man betritt beide Gebäudehälften durch je eine Türe im Mittelrisalit der Straßenseite und gelangt in einen Gang, in dem eine kurze Treppe ins Treppenhaus führt. Im Plaß-Haus ist zwischen Treppe und Eingangstür zudem eine Wand eingezogen, die einen Vorraum abtrennt. Beide Eingangsbereiche sind mit einem Kreuzgratgewölbe überwölbt. Die jeweils dahinterliegenden Treppenhäuser sind spiegelbildlich zueinander und besitzen nur im Erdgeschoß und im zweiten Stock Fenster zur direkten Beleuchtung. Sowohl der Eingangsbereich als auch das Treppenhaus sind daher sehr dunkel. Vom Treppenhaus aus gelangt man über einige Stufen jeweils in eine Halle, von der aus sämtliche Räume des Erdgeschosses erschlossen sind. Romeis sah hier in seinem ersten Eingabeplan bei Plaß zum Garten hin das Speisezimmer vor, zur Straße das „Zimmer der Frau“ und den Salon (Abb. 77). Für Kerschensteiner hatte Romeis statt dieser beiden Räume ein großes Studierzimmer geplant, zur Gartenseite hin den Salon. Von der Halle durch eine Ballustrade abgetrennt war bei beiden Häusern zudem ein überwölbter, wie eine Estrade leicht erhöhter Bereich, der wohl eines der damals so beliebten „Erkerzimmer“ aufnehmen sollte (vgl. Abb. 89, 117). Zum Garten hin war außerdem je ein Altan geplant, auf dem man überdacht und trotzdem im Freien den Blick in den Garten genießen konnte.

²⁸⁴ Vgl. Aufriß Doppelvilla Plaß/Kerschensteiner, Gartenseite, Kerschensteiner-Hälfte, Plan von 1956, Lokalkommission München, Akt Möhlstraße 39.

Gekocht wurde im Keller (Abb. 75, 76) in einer bei Pläß recht kleinen Küche neben einem Kellerraum und einer Speisekammer. Gegenüber war eine Waschküche eingerichtet. Da das Kochen in solch bürgerlichen Haushalten meist von einer Hausangestellten übernommen wurde, war die Küche im Keller nicht besonders außergewöhnlich. Der Keller war nicht nur vom Treppenhaus, sondern auch durch den Garten von außen zugänglich.

Im ersten Stock (Abb. 78, 79) schließlich befanden sich die Schlafräume der Familie. Bei Pläß sind zur Straßenseite hin zwei durch eine Türe miteinander verbundene Schlafzimmer vorgesehen, wobei das südliche Zugang zu einem Altan besitzt und durch eine große Öffnung optisch in zwei Bereiche gegliedert ist. Zur Gartenseite hin ist ein „Gastzimmer“ vorgesehen, das zum Garten hin ebenfalls Zugang zu einem Altan besitzt und über einen nicht näher bezeichneten großen Raum zu betreten ist, der als Durchgangsraum offensichtlich nur als Zugang zu den beiden nördlichen Zimmern dient. Neben dem Altan ist – wie auch im Erdgeschoß – eine Toilette vorgesehen, jedoch kein eigenes Badezimmer.

Bei Kerschensteiner ist die Grundfläche des Stockwerks auf effektivere Weise in Wohnraum umgesetzt. Statt eines Durchgangsraumes ist hier ein Schlafzimmer abgetrennt, ein zweiter Schlafraum ist zum Garten hin gelegen. Zur Straße ist das Wohnzimmer vorgesehen, der schmaler Raum daneben ist das Magdzimmer. Mit circa zwei auf fünf Metern und einem Fenster war der Raum nach unserem heutigen Verständnis sehr klein, doch damals als Dienstbotenzimmer durchaus üblich.²⁸⁵ So waren erst 1879 fensterlose Wohnräume verboten worden, die zuvor meist als Magdkammern Verwendung gefunden hatten.²⁸⁶

Auf einem Plan von 1905 ist bereits ein Badezimmer als Altbestand eingezeichnet.²⁸⁷ Wie auf einem Tektur-Fragment zu sehen ist (Abb. 79), hatte bereits Romeis den Plan abgeändert und statt des Altans zum Garten hin das Badezimmer eingefügt und war so den hygienischen Anforderungen der Bewohner entgegengekommen.

Der zweite Stock schließlich (Abb. 80), der bereits in das Dach reicht, beherbergte bei Kerschensteiner zwei Fremdenzimmer, wovon das gartenseitige Zimmer Zugang zu einem weiteren Raum besaß, von dem aus man den zinnenbewehrten Vorbau der Südseite betreten konnte, sowie ein Badezimmer. Bei Pläß ist der zweite Stock vor allem durch das große Atelier ausgefüllt, das, allein durch die Fenster der Nordseite beleuchtet, gute Arbeitsbedingungen für den Maler Pläß bieten sollte. An das Atelier schließt sich im Osten ein Nebenzimmer an, zu dem auch das kleine, quadratische Ecktürmchen gehört, daneben ist ein weiteres Magdzimmer sowie ein Badezimmer eingeplant.

²⁸⁵ Beck, Barbara: Dienstboten und ihre Welt. In: Prinz, Friedrich/Krauss, Marita (Hg.): München – Musenstadt mit Hinterhöfen – Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912. München 1988, S. 152-156, hier S. 153.

²⁸⁶ Fisch 1988, S. 192.

²⁸⁷ Vgl. Abb. Anm. 281.

Der Garten ist für beide Familien gemeinsam angelegt und wurde wohl auch gemeinsam genutzt. Romeis zeichnet auf dem Situationsplan (Abb. 62) verschlungene Wege ein, die an die Anlage eines englischen Gartens erinnern. Umzäunt ist das Grundstück durch ebenfalls von Romeis entworfene schmiedeeiserne Gitter und Pfeiler, die mit kleinen Satteldächern geschmückt sind (Abb. 82).

Mangels historischer Innenraumaufnahmen kann nur der heutige Zustand des Gebäudes zur Rekonstruktion der Ausstattung herangezogen werden. Erhalten sind mehrere dunkel gebeizte, schwere, massive Einbauschränke, so beispielsweise im Flur des ersten Stocks, die jedoch sicher erst bei der Verkleinerung des Zimmers mit dem über Eck gestellten Erker 1905 an ihre heutige Stelle gelangten.²⁸⁸ Das Treppenhaus ist mit seinen Doppelsäulen aus Rotmarmor sehr repräsentativ gestaltet, die Säulenkapitelle sind in romanisierendem Stil mit Menschen- und Fabelgestalten geschmückt (Abb. 83, 84).

Ein interessantes Detail des Hauses ist ein Kamin, der sich auf der Plaf-Seite in der Halle im Erdgeschoß befindet und heute mit einer Blumen- und Ornamentmalerei verziert ist (Abb. 86). Bei einer Restaurierung 1976²⁸⁹ wurde eine ältere Malschicht freigelegt, die wohl gleichzeitig mit der darüberliegenden, ebenfalls freigelegten Jahreszahl 1897, dem Entstehungsjahr des Gebäudes, entstand. Es handelt sich um einen die gesamte Fläche ausfüllenden, schwarzen, bekrönten Doppeladler, der ein leider nicht mehr zu entzifferndes Spruchband sowie heraldisch links einen Reichsapfel in den Krallen hält (Abb. 85). Auf der Brust trägt er, auf den erhaltenen Fotos der Freilegung kaum mehr zu erkennen, einen Schild mit Spuren roter und weißer Farbe. Über dem Adler befindet sich ein heute noch sichtbares Relief eines betenden Engels. Die Malerei ließ einer der folgenden Hausbesitzer mit dem auch heute wiederhergestellten Ornament übermalen. Auffallend ist, daß dieses heraldische Tier zwei Köpfe trägt: Das Wappentier des 1871 gegründeten Deutschen Reichs besitzt nur einen Kopf. Plaf bezieht sich mit dem zweiköpfigen Adler also wohl nicht auf das erst wenige Jahrzehnte zuvor entstandene Deutsche Reich, sondern scheint etwas anderes betonen zu wollen. Der Adler kann auf das habsburgische Österreich verweisen, das seit 1804 den bekrönten Doppeladler mit Brustschild als Wappen hatte, aber auch auf das heilige Römische Reich, dessen deutsch-römische Kaiser seit 1410 den Doppeladler führten.²⁹⁰ Ein Wappen mit ganz ähnlichem Doppeladler, allerdings ohne Schwert und Reichsapfel, stellt auch Hirth seinem Kapitel „Deutsche Renaissance und nationaler Stil“ in seinem Buch über „Das Deutsche Zimmer der Renais-

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Firmenarchiv der GE Frankona Rückversicherungs-Aktiengesellschaft, Dokumentation der Restaurierung Möhlstraße 39/41 im Jahr 1976.

²⁹⁰ Oswald, Gert: Lexikon der Heraldik. Leipzig 1984, S. 101.

sance“ voran.²⁹¹ Leider sind auf den Fotografien nur Fragmente des freigelegten Adlers zu erkennen, so daß eine genaue Zuordnung des Wappens nicht mehr möglich ist. Pläß wird 1912 von Friedrich Jansa als „Vorkämpfer der Förderung des Deutschtums im Auslande“ charakterisiert, der auf Reisen über deutsche Kolonien „in Wort und Bild“ berichte und so dazu beitrage „die deutschen Interessen und das nationale Bewußtsein [...] zu fördern und zu stärken“.²⁹² Ob der Adler auf seine private Vorliebe für Österreich, oder eher auf eine deutsche Vergangenheit verweist, muß mangels weiterer Quellen offen bleiben.

Im südöstlichen Raum des Erdgeschosses, auf Romeis' Grundriß als „Zimmer der Frau“ bezeichnet (Abb. 77), befindet sich an der Südwand, die wegen des Hauseingangs erhöht liegt, eine Wandmalerei. Die großflächige Scheinmalerei nimmt Säule und Wandgestaltung des Raumes auf und ermöglicht den fiktiven Ausblick auf eine Wasserfläche, auf der ein Segelschiff sowie ein Dampfschiff einander gegenüber gestellt sind (Abb. 87). Sehr wahrscheinlich hat der Marinemaler Pläß diese Malerei ausgeführt, detaillierte Belege für die Zuschreibung des 1976 stark restaurierten Gemäldes fehlen jedoch.²⁹³ Es scheint, daß Pläß seiner aus Lübeck gebürtigen Frau in München, weitab vom Meer, durch die Malerei einen Ausblick auf die heimatliche See ermöglichen wollte. Das Landschaftsbild im Innenraum als Ersatz für reale Landschaft nennt auch Brönnner als häufiges Merkmal bürgerlicher Villen Ende des 19. Jahrhunderts.²⁹⁴

Vergleicht man die beiden Gebäudehälften Pläß und Kerschensteiner miteinander, so ist festzustellen, daß sie von einem gemeinsamen, spiegelbildlichen Grundkonzept her entwickelt sind, im Detail jedoch auf die Bedürfnisse der einzelnen Bauherren eingehen. Während Pläß auf einen großen Arbeitsraum, sein Atelier, Wert legt und ein Zimmer für die Ehefrau sowie zwei Magdkammern eingeplant sind, benötigt der Stadtschulrat Kerschensteiner ein Studierzimmer und scheinbar kein eigenes Zimmer für die Ehefrau. Die größeren Schlafzimmer und Fremdenzimmer sind notwendig, um die drei Kinder unterzubringen, während die dreiköpfige Familie Pläß sicher mit weniger Platz auskam.

Von der Außengestaltung läßt sich nicht auf die Innenräume schließen. So sind im hervorgehobenen Mittelrisalit unwichtige Räume wie Magdzimmer oder Badezimmer untergebracht, das Atelier ist in seinem östlichen Bereich zwar durch das Fachwerk hervorgehoben, doch im Westteil unter dem Mansarddach nicht ausdrücklich nach außen kenntlich gemacht. Grundsätzlich wirkt das Gebäude vom Betreten durch den schmalen Flur ins Treppenhaus dunkel und eher eng. Die dunkelbraune Gestaltung der Türen, Treppengeländer, Säulen und Decken-

²⁹¹ Hirth, *Das deutsche Zimmer*, 1880, S. 23.

²⁹² Jansa 1912, S. 450-451.

²⁹³ Firmenarchiv der GE Frankona Rückversicherungs-Aktiengesellschaft, Dokumentation der Restaurierung Möhlstraße 39/41 im Jahr 1976.

²⁹⁴ Brönnner 1994, S. 75.

balken trägt dazu bei. Im Außenbau bilden beide Gebäudehälften eine untrennbare Einheit, sie sind durch den Mittelrisalit zusammengebunden und nicht ohne ihr jeweiliges Pendant denkbar. Sie bilden zusammen ein vollständiges Ganzes.

3.5 Vergleich der Häuser Grützner und Pläß

Grützner und Pläß waren wohl zwei sehr unterschiedliche Persönlichkeiten. Während Grützner seit seiner Studienzeit in München lebte und sowohl in der Münchner Gesellschaft als auch international berühmt war, war Pläß erst wenige Jahre zuvor neu zugezogen und keineswegs in diesem Maße bekannt. Trotzdem sind durch die gleiche Funktion des Hauses, es sollte jeweils einen Maler mit seiner Familie und seinem Atelier aufnehmen, beide Gebäude gut miteinander zu vergleichen.

Beide Gebäude sind Einzelwohnhäuser, Gebäude für je eine Familie – eine Bauform, die im 19. Jahrhundert im Zentrum des Interesses stand und „von Anfang an als Haus für eine Familie verstanden“ wurde, andere Wohnbauten wurden nur als Reduktion dieses Ideals betrachtet.²⁹⁵ Sowohl Grützner als auch Pläß bewohnten ihre Häuser mit ihrer Frau, ein beziehungsweise zwei Kindern sowie dem Hauspersonal, und entsprachen so diesem Ideal der Familie mit eigenem Wohnhaus.²⁹⁶ Grützner, bei dem „Schauspieler, Sänger, Kollegen, [...], Honoratioren, Minister, Diplomaten, schöne geistreiche Frauen“, Adelige aber genauso einfache Leute zu Gast waren, feierte viele Feste und hatte ein offenes Haus.²⁹⁷ Mit seinem regen gesellschaftlichen Verkehr benötigte er sicherlich ein repräsentativeres Haus als der unbekanntere Pläß, der insgesamt nur elf Jahre in München verbrachte, während Grützner bis zu seinem Tod dort lebte. Grützner forderte für seinen Bau, bei dem die historischen Innenraum-Verkleidungen zu berücksichtigen waren, eine höchst individuelle architektonische Lösung, während Pläß einen zwar variablen, doch im Kern identischen Grundriß mit seinem Nachbarn Kerschensteiner akzeptierte.

Starke Vor- und Rücksprünge kennzeichnen jeweils die Gartenseite der beiden Gebäude, während zur Straßenseite hin eine eher strenge, glattere Fassade gewählt ist. Andreas Ley bezeichnet das Grützner-Haus als den ersten nach 1860 errichteten Bau im südlichen Bayern, der wieder als „Villenburg“ errichtet wurde; eine Bauform, die vor Schwanthalers Burg Schwaneck (1842-44) meist nur von Adelligen gewählt worden war,²⁹⁸ doch muß grundsätzlich bezweifelt werden, ob der Begriff „Burg“ in Zusammenhang mit dem Grützner-Haus überhaupt zutreffend ist: Ley spricht dem Grützner-Haus den Charakter eines Kastells zu,²⁹⁹

²⁹⁵ Brönner 1994, S. 21.

²⁹⁶ vgl. hier auch: Muthesius, Stefan 1974, S. 76-80.

²⁹⁷ Balogh 1991, S. 17-18.

²⁹⁸ Ley 1981, S. 173.

²⁹⁹ Ley 1981, S. 92.

und tatsächlich wirkt das Gebäude zur Straße hin eher abweisend. Der blickdurchlässige Gartenzaun im Westen und Süden und die mit Vor- und Rücksprüngen aufgelockert gestaltete Gartenseite scheinen Leys Charakterisierung jedoch zu widerlegen. Die Villa als „Ort des Privaten schlechthin“³⁰⁰ schirmt bei Grützner wie bei Pläß ihre Bewohner zum öffentlichen Raum der Straße hin ab, und zeigt sich auf der Gartenseite offener, durch die zahlreichen Fenster entsteht jedoch keinesfalls der Eindruck, von der Außenwelt abgeschnitten zu sein.

Bei beiden Häusern wird das Atelier im Außenbau betont. Durch die Fachwerk-Gestaltung wird das Atelier, der Arbeitsraum des Künstlers, hervorgehoben. Erfolg, Ansehen und Reichtum des Malers liegen im Erfolg seiner Kunst begründet, die im Atelier produziert wird. Nach außen wird dieser Raum durch das Fachwerk besonders kenntlich gemacht. Er besitzt zudem große Fenster, bei Pläß im Nordwesten, bei Grützner im Nordosten, damit das für das Malen optimale Nordlicht in großer Menge eingefangen werden kann. Licht von Norden ist den Tag über den wenigsten Schwankungen unterworfen und so am besten für ein Atelier geeignet. Licht aus anderen Himmelsrichtungen gelangt nicht ins Atelier: Der durchfensterte Erker am Grützner-Haus ist durch eine Türe vom Atelier abgetrennt, im Westen gibt es nur ein Blindfenster (Abb. 51). Bei Pläß ist nur nach Norden hin ein Dachschrägenfenster eingefügt, Süden und Westen sind ohne Fensteröffnungen. Beide Ateliers befinden sich im obersten Stockwerk, während die Räume der Familie in den Stockwerken darunter angeordnet sind. Daß bei beiden Planungen Kinderzimmer nicht explizit eingeplant sind, braucht nicht zu verwundern, da dies im 19. Jahrhundert nicht üblich war. So war Gabriel von Seidl angeblich einer der ersten Architekten, der Spielzimmer für Kinder in bürgerliche Wohnhäuser einpflanzte.³⁰¹ Im Erdgeschoß beider Häuser (Abb. 32, 77) schließlich befinden sich die Räume, in denen Besucher empfangen wurden: Bei Pläß im Salon, bei Grützner in der sogenannten Trinkstube. Betrachtet man den Grundriß, so werden die Zimmer beider Gebäude auf unterschiedliche Weise erschlossen. Im Grützner-Haus verbindet ein schmaler, zentraler Gang die einzelnen Zimmer, bei Pläß im Erdgeschoß dagegen eine Art Halle, in den oberen Geschossen ein kleinerer Vorplatz (vgl. hierzu auch Kap. 4.1).

Bei beiden Gebäuden fällt auf, daß Romeis zwischen den ersten eingereichten Plänen und der tatsächlichen Umsetzung einige, zum Teil gravierende Änderungen vornimmt. Im Fall des Grützner-Hauses tragen die Veränderungen zu einer Klärung und Verbesserung des Entwurfs bei: So hat beispielsweise die Gartenseite des Grützner-Hauses durch die Einfügung des hölzernen Altans und daraus resultierende Verlegung von Turm und Dachfirst eine klarere Gliederung der Baukörper zur Folge, Turm und Vorbauten wirken fester mit dem Gebäude ver-

³⁰⁰ Brönnner 1994, S. 67.

³⁰¹ Hofer, Veronika: Vorwort. In: Hofer, Veronika (Hg.): Gabriel von Seidl. Architekt und Naturschützer. München 2002, S. 7.

bunden. Die Aufgabe des Dreiecksgiebels und der Fachwerkelemente an der Westseite zugunsten des Ecktürmchens führt ebenfalls zu einer geklärten, einheitlicheren Form. Auch bei der Plaß-Villa führen die Umgestaltungen der ersten eingereichten Pläne zu Verbesserungen. Auf der Straßenseite beispielsweise wird durch die nun regelmäßige Fensteranordnung auf dem Risalit die Fassade symmetrischer und ruhiger, auf der Gartenseite dagegen trägt die Einfügung des polygonalen Pavillons zu einer abwechslungsreicheren Ansicht bei. Auch an der Nordseite führt die Entscheidung für den Fachwerkabschluß im zweiten Stock und gegen den Treppengiebel zu mehr Abwechslung durch die unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten. Zudem wird durch den Verzicht auf den aufragenden Treppengiebel das Problem der zwei unterschiedlichen Symmetrieachsen von Fassade und Dach weniger offensichtlich.

Während Plaß sich von seinem Nachbarn Kerschensteiner in der Fassadengestaltung durch unterschiedliche Formen zwar durchaus unterscheidet, aber keineswegs von ihm abhebt, ist das Grützner-Haus aufgrund seiner Größe und vor allem wegen des Turms gegenüber den Nachbarhäusern hervorgehoben. Hier zeigt sich Grützners internationaler Erfolg als Maler, seine Stellung als bekannte Persönlichkeit der Gesellschaft. Das Grützner-Haus weist mit circa 15 x 18 m zudem eine größere Grundfläche auf als die Plaß-Hälfte mit circa 15 x 10 m. Auch die exponierte Lage des Grützner-Hauses als Schlußpunkt der Praterstraße, mit freiem Blick Richtung Süden und Westen, im Norden das Maximilianeum als Gegenüber, dazu mit dem Aussichtsturm ein Rundumblick über München – solche Merkmale besitzt die Plaß-Villa nicht. Sie ist zwar in einem Villenviertel errichtet – Bogenhausen sollte in den folgenden Jahren zu einem „noblen Stadtteil“³⁰² werden – doch reiht sie sich als Doppelhaushälfte zusammen mit der Kerschensteiner-Hälfte wenig auffällig zwischen die benachbarten Villenbauten ein. Repräsentation durch Größe und äußeres Erscheinungsbild scheint beim Grützner-Haus ausgeprägter zu sein; angesichts des beruflichen Erfolgs von Grützner im Gegensatz zu Plaß ist dies wohl auch angemessen.

Auch wenn über die genaue Einrichtung des Plaß-Hauses nichts mehr bekannt ist, kann davon ausgegangen werden, daß Plaß keine alten Fußböden und Decken aus ihren historischen Zusammenhängen entfernte, um sie in seinem eigenen Haus wiederzuverwenden. Hauptunterschied zwischen den Häusern für Plaß und Grützner ist also die Sammlung: Das Grützner-Haus ist Wohnhaus und Museum zugleich. Grützner möchte verschiedenste Funktionen in seinem Haus vereint wissen: Nicht nur ein Ort zum Wohnen und Arbeiten soll es sein, sondern auch ein Gebäude, in dem seine Sammlung Platz finden soll. Sie wird jedoch nicht nur rein museal auf Podesten oder in Vitrinen gezeigt, sondern ist in das Haus eingebaut. Grützner lebt so in seiner Sammlung und ist von allen Seiten mit seinen Sammlungsstücken umgeben.

³⁰² Karl, Willibald (Hg.): Bogenhausen. Vom bäuerlichen Pfarrdorf zum noblen Stadtteil. München 1992, Titel.

Diese Sammlung ist es auch, die das Grützner-Haus laut Ostini zu einer „schiefer weltberühmten Sehenswürdigkeit“ machte, die von Königen und Prinzessinnen besucht wurde.³⁰³ Das Plaf-Haus dagegen steht exemplarisch für die vielen Neubauten, die Romeis für Bauherren ausführte, die keine solch außergewöhnlichen Sammlungen wie Grützner, Georg Hirth oder, wie im folgenden Abschnitt dargelegt werden wird, Anton Hess in ihr Haus integrieren wollten.

3.6 Gebäude für die Künstler Anton Hess und Karl von Wulffen

Zwei weitere Bauten für Künstler hat Romeis in München geschaffen. Sie sollen im folgenden mit den bereits besprochenen Häusern Plaf und Grützner verglichen werden. Anstoß für Grützner, sich Romeis als Architekt zu nehmen, war – wie schon erwähnt – das Wohnhaus für den Bildhauer Anton Hess, das erst ein Jahr zuvor, 1881, fertiggestellt worden war (Abb. 88).³⁰⁴ Hess, Professor an der Kunstgewerbeschule, hatte seinen jungen Kollegen Romeis 1880 beauftragt, auf seinem Grundstück in der Luisenstraße Nr. 17 (später umnummeriert in Nr. 35) einen Anbau an sein seit 1870 bestehendes Ateliergebäude zu entwerfen.³⁰⁵ Hess wollte ein Wohnhaus, in dem er – wie Grützner – seine über Jahre angesammelten Antiquitäten, vornehmlich aus der Renaissancezeit, nicht nur lagern, sondern als Wohngegenstände gebrauchen konnte. Fußböden, Holzdecken und Wandvertäfelungen bildeten auch hier die Vorgaben, nach deren Abmessungen sich die Zimmergrößen der einzelnen Räume zu richten hatten. „Der Grundriß wurde nach den Maßen dieser kostbaren Dinge eingerichtet, was neu geschaffen werden mußte, bis zu den letzten Beschlägen und Fensterkonstruktionen, wurde genau im Sinne jener Zeit aufs liebevollste entworfen.“³⁰⁶ Romeis hatte also zum einen die Aufgabe, fünf komplette Zimmer mit Wandvertäfelung und zum Teil auch Erker und Sitznische sowie verschiedene Decken in einen Bau zu integrieren, als auch gleichzeitig fehlende Teile im Stil der historischen Teile zu entwerfen, um eine einheitliche Wirkung des ganzen Hauses zu erzielen.

Romeis kam mit der gestellten Aufgabe anfangs angeblich nicht gut zurecht, und so schickte ihn Anton Hess in den Osterferien 1880 auf die in Kapitel 2.1 bereits erwähnte Studienreise nach Südtirol, von der er mit vielen Skizzen und Ideen zurückkam.³⁰⁷ So konnte Romeis die

³⁰³ Ostini 1902, S. 105 und S. 116-117.

³⁰⁴ Stadtarchiv München, LBK 6247-1 (Luisenstraße 35), Protokoll.

³⁰⁵ Stadtarchiv München, LBK 6247-1 (Luisenstraße 35), Protokoll, vgl. dort auch Situationsplan von Leonhard Romeis, 1880.

³⁰⁶ Monacensia, Archiv Künstlergenossenschaft, Akt Anton Heß, Zeitungsartikel „Ein gefährdetes Kunstwerk“ (Münchener Neueste Nachrichten, 1909).

³⁰⁷ G. L. [vermutlich Gmelin], SDBZ 1905, S. 78. Näheres hierzu in Kap. 4.2.1.

Pläne bereits kurz nach seiner Rückkehr fertig stellen und Anfang Mai 1880 an die zuständige Baubehörde senden.³⁰⁸

Das Hess-Haus war zur Luisenstraße hin in rechteckigem Grundriß an das Ateliergebäude angebaut, es besaß im Gegensatz zum Grützner-Haus weniger Räume.³⁰⁹ Über einen Eingangsräum im Norden gelangte man in Treppenhaus und Küche, an die ein Salon mit dreiseitigem Erker sowie ein großes Wohnzimmer (Abb. 89) anschloß. Auf der Nordostseite des Gebäudes war zwischen Erdgeschoß und erstem Stock ein Zwischengeschoß eingefügt, das ein Magd- und ein Bügelzimmer aufnahm, darüber befanden sich drei Schlafzimmer (Abb. 90) sowie ein kleines Badezimmer. Das über dem Wohnzimmer gelegene Schlafzimmer besaß einen Erker, von dem aus man einen Altan betreten konnte, der den Blick in den Garten freigab. Im Dachgeschoß befand sich hinter einem gekuppelten Rundbogenfenster ein Fremdenzimmer und Speicherräume. Im Grundriß des Kellergeschosses ist auf der Nordwestseite des Hauses ein Brunnen eingezeichnet.³¹⁰ Beheizt wurden die Räume wie bei Grützner durch Kachelöfen in jedem größeren Raum. Vom Wohnzimmer aus gelangte man direkt in ein Bibliothekszimmer und die anschließenden Atelierräume, die im ersten Stock über vierzehn Jahre lang von Franz von Lenbach gemietet worden waren und eine Ausstattung von Lorenz Gedon besaßen.³¹¹ Nachdem Franz von Lenbach bereits 1886 den südlichen Hess-Garten erworben hatte, um sich seine Villa errichten zu lassen, erwarb um 1912 die Witwe Lenbachs das Hess-Haus, das 1924 an die Stadt München verkauft wurde. Diese ließ es ein Jahr später abreißen; an der Stelle des Hess-Hauses steht heute der Nordflügel des Lenbachhauses.³¹²

Durch die vorgegebenen Maße der Vertäfelungen und Decken besaß das Haus zum Garten an der Luisenstraße hin einen polygonalen Eckerker im ersten Stock und im Erdgeschoß einen dreiseitigen Vorbau, deren Dächer mit bunt glasierten Ziegeln gedeckt waren. Eine „dunkelrote Steinfassung“³¹³ hob Fensterlaibungen und Hausteine der Gebäudekanten vom hellen Putz ab.

Hess und Grützner verzichteten in manchen Bereichen auf Komfort und zogen unpraktische Möbel, wie kurze, gotische Betten, oder zum Teil niedrigere Türen³¹⁴ einem Wohnen in zeitgenössischem Mobiliar vor. Grützner, wie auch Hess, sammelten die Gegenstände also zur wirklichen Benutzung, sie wollten sich ganz damit umgeben und wohl die Stimmung genie-

³⁰⁸ Stadtarchiv München, LBK 6247-1 (Luisenstraße 35), Protokoll.

³⁰⁹ Vgl. Abb. Anm. 221.

³¹⁰ Stadtarchiv München, LBK 6247-1 (Luisenstraße 35), Plan Kellergeschoß, Leonhard Romeis, 1880.

³¹¹ Seidl, Gabriel von: Vorwort. In: Aukt. Kat. Hugo Helbing. Sammlung Prof. A. Heß † München. Antiquitäten, Möbel, Kunstgegenstände. München 1911, im Folgenden zitiert als: *Seidl 1911*.

³¹² *Hoh-Slodczyk* 1985, S. 168.

³¹³ *G. [vermutlich Gmelin], Kunst und Handwerk 1910/11*, S. 346.

³¹⁴ *Aukt. Kat. Sammlung Grützner 1930*, S.38, Kat.-Nr. 295.

Ben, die durch „das Alte“ geschaffen wurde. Sie waren nicht wie die Denkmalpflege heute daran interessiert, die Gegenstände in ihrem ursprünglichen Kontext zu belassen und die historische Umgebung zu berücksichtigen und strebten auch keine „Stilreinheit“ an. So ließ Grützner in eine Türe aus Schloss Volders ein Türschloß aus Rottenbuch einzubauen³¹⁵ oder Gegenstände verschiedene Jahrhunderte und Gegenden miteinander kombinieren: Im Grütznerschen Schlafzimmer sind Wandverkleidung und Decke aus dem 15. Jahrhundert aus der Schweiz, die gotische Türe dagegen aus Südtirol und der Kachelofen aus dem 16. Jahrhundert.³¹⁶ Hess beispielsweise kombiniert in seinem Haus Südtiroler Stuben aus Kurtatsch und Montan von 1576 mit Türen und einem Treppengeländer aus Münchner Bürgerhäusern, Portal- und Türverkleidungen aus Kloster Seeon (um 1620) und Plafonds aus Ulm.³¹⁷ Gabriel Seidl lobt 1911 das Hess-Haus trotzdem: „Das Zusammengeflickte, das manchen Häusern dieser Sorte anhaftet, ist hier gänzlich vermieden: man wohnt wie in einem alten Herrensitz in Südtirol. – Denn diese südtirolische Art durch zieht das Haus in seinem baulichen Wesen. Die vielen Bayerischen und Münchner Objekte sind dabei immer so verwendet, daß eines das andere nicht stört.“³¹⁸ Auf „diese südtirolische Art“ wird in Kapitel 2.4.1 noch genauer eingegangen. 1967 kommt das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege in Bezug auf das Grützner-Haus zu einer ganz ähnlichen Bewertung: „Das Haus [...] zeigt in der Anlage und im Detail teilweise erstaunliche Qualität. Dazu kommt noch, daß Professor Grützner, der offenbar ein eifriger Sammler war, im Innern zahlreiche bedeutende echte Stücke einbauen ließ [...]. Da diese Dinge alle mit sicherem Geschmack zusammengetragen und zusammengebaut sind, entsteht nicht das Peinliche einer zufälligen, zusammengewürfelten Sache, sondern ein durchaus angenehmer Gesamteindruck, der die ordnende und gestaltende Hand des Künstlers spüren läßt. Das Objekt [...] genießt mit vollem Recht Denkmalschutz.“³¹⁹ Die Sammlung, die von ihren Besitzern mit Sachverstand zusammengetragen wurde, und die Integration der vielen unterschiedlichen Stücke in einen einheitlichen baulichen Zusammenhang steht jeweils im Zentrum der Bewunderung. Daß die Gebäude entgegen der Erwartungen keinen „zusammengeflickten“, „peinlichen“ Eindruck machen, scheint den beiden Kritikern das Erstaunlichste. Die Häuser Hess und Grützner ähneln sich nicht nur wegen der Grundidee, die den Bauten zugrunde liegt – nämlich Umhüllungen für Sammlungen zu schaffen, die für ihren Sammler bewohnbar gemacht werden sollen, auch im Außenbau sind Ähnlichkeiten zu beobachten: So

³¹⁵ Aukt. Kat. Sammlung Grützner 1930, S. 38, Kat.-Nr.296.

³¹⁶ Aukt. Kat. Sammlung Grützner 1930, S. 37, Kat.-Nr.287 und 289 sowie S. 38, Kat.-Nr. 297.

³¹⁷ Aukt. Kat. Hugo Helbing. Sammlung Prof. A. Heß † München. Antiquitäten, Möbel, Kunstgegenstände. München 1911, S. 15-17.

³¹⁸ Seidl 1911.

³¹⁹ Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Akt Grütznerstraße 1, 15.2.1967: Schreiben von Prof. Dr. T. Gebhard, Generalkonservator, an die Lokalbaukommission.

besitzen sie beide ein steiles, hohes Dach, einen Eckerker mit spitzem Helm und großen Rundfenstern im oberen Teil, ein gekuppeltes Rundbogenfenster, rechteckige Fenster mit profilierten Fensterrahmen und vor allem machen beide durch den Altan und die ineinandergeschobenen Dachformen einen verwinkelten, „malerischen“ Eindruck. Romeis war bei den Häusern Hess und Grützner aufgrund der Bauaufgabe gezwungen, „von innen nach außen“ zu planen. Aus den Maßen der Zimmereinrichtung ergibt sich die Zimmergröße und -höhe, aus der Zimmergröße der Grundriß und erst daraus kann sich die Gestaltung der Fassade entwickeln.

Ein weiterer, von Romeis für einen Künstler entworfener Bau, ist das Atelier für den Maler Karl Freiherr von Wulffen (Abb. 91-96). Wulffen, laut Stadtadressbuch „Reserveoffizier und Kunstmaler“, mit Wohnsitz in der Barerstraße 9/3,³²⁰ hatte sich 1897 auf dem Nachbargrundstück des Pläß-Hauses, in der Möhlstraße Nr. 43, von Romeis ein Atelierhäuschen errichten lassen. Das einzeln stehende Gebäude befand sich im südwestlichen Teil des Grundstücks, wie auch auf einem Situationsplan der Doppelvilla Pläß/Kerschensteiner ersichtlich ist.³²¹ Der Bau wurde in den 20er Jahren mit der im nordöstlichen Teil des Grundstücks errichtete Villa, für die Romeis 1903 Pläne angefertigt hatte, verbunden und in der Folge mehrfach verändert, ist jedoch im Kern noch erhalten (Abb. 92).³²²

Wie auch beim Haus für Ernst Pläß änderte Romeis seinen ursprünglichen Fassadenentwurf. Für die Ostfassade zur Möhlstraße hin hatte er zunächst einen Dreiecksgiebel mit Fachwerk vorgesehen, den er dann in einen zinnenbekrönten Treppengiebel umänderte (Abb. 93, 94) – während er ja die Nordseite des Pläß-Hauses genau umgekehrt vom Treppengiebel zum Fachwerk umgestaltet hatte. Das Atelier befand sich im Ostteil des Gebäudes und zeichnete sich durch sein großes Nordfenster aus (Abb. 95, 96); der im oberen Teil mit Fachwerk versehene Westteil (Abb. 91) ragte über den Atelierbereich hinaus und nahm – wohl im oberen Stockwerk – ein „Kneipzimmer“ auf.³²³ Das Treppenhaus war in einem im Südwesten angeschlossenen Rundturm untergebracht, über dem das Gebäude ebenfalls betreten werden konnte. Auf einer Postkarte um 1900 ist eine Graphik abgedruckt, die das Atelierhaus von Osten

³²⁰ Adreßbuch von München für das Jahr 1899, S. 621.

³²¹ Vgl. Abb. Anm. 282.

³²² Willibald Karl gibt hierzu eine irreführende Darstellung in *Karl 1998*, S. 24. Das Ateliergebäude (Nr. 43) des Malers Karl von Wulffen (Romeis, 1897) und die Villa im nordöstlichen Teil des Grundstücks (früher Nr. 45), für die auch Romeis Pläne (Villa für Dr. Josef Schuster, 1903, Abb. 131-134) eingereicht hatte, wurden in zeitlichem Abstand gebaut und erst in den 1920er Jahren zu einem einzigen Gebäude verbunden! In der Folge wurde der gesamte Komplex mehrfach umgebaut und erweitert. Vgl. hierzu Pläne und Protokolle in: Lokalbaukommission München, Akt Möhlstraße 43.

³²³ Lokalbaukommission München, Akt Möhlstraße 43. Bezirksinspektor des XIV Stadtbezirks, 23. Januar 1899.

und Nordwesten zeigt.³²⁴ Im Hintergrund ist die Gartenfassade des Plaß-Hauses zu erkennen. Wulffen nutzte das Häuschen also zum einen durch das Atelier zum Malen, zum anderen durch das Kneipzimmer auch als Aufenthaltsort, wo er sich mit Freunden im Grünen treffen konnte. Zudem wurde das Souterrain von seiner Hausmeisterin, einer alleinstehenden „Steindruckerswitwe“ bewohnt.³²⁵ Obwohl der Bau auch als „Villa Wulffen“³²⁶ bezeichnet wurde, handelt es sich hier vornehmlich um ein Ateliergebäude und nicht um eine Villa oder ein Familienwohnhaus, und doch ist es in seiner Formsprache mit dem benachbarten Plaß-Haus gut zu vergleichen:

Bei von Wulffen hatte Romeis das Atelier nicht wie bei Plaß ins Dachgeschoß verlagert, sondern – da keine weiteren Wohnräume unterzubringen waren – ins Erdgeschoß gesetzt. Er nahm mit der Beleuchtung von Norden her Rücksicht auf die Anforderungen an einen Arbeitsraum für Künstler und konnte mit den Gestaltungselementen des Treppengiebels, des Fachwerks und des Treppenturms eine romantische, „malerische“ Stimmung schaffen. Das Atelierhäuschen von Wulfens wiederholt die Hauptcharakteristika des benachbarten Plaß-Hauses. So findet sich bei beiden an der Hauptfront zur Möhlstraße hin der Treppengiebel, (Abb. 65, 94) nach Norden hin sind beide im oberen Gebäudeteil mit Fachwerk geziert (Abb. 69, 91) und im Westen besitzen beide Gebäude einen vorspringenden, gerundeten Bauteil: Bei Plaß ist es der polygonale Bau der Gartenfassade, der sogar ein eigenes Dach besitzt, bei von Wulffen der Rundturm, der im obersten Stock ebenfalls als Polygon ausgebildet ist (Abb. 81, 92).

Inwieweit persönliche Wünsche des Bauherren zu einer solchen Gestaltung führten, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Auffallend ist jedoch, daß Romeis das Atelierhäuschen wie eine verkleinerte Reprise des Plaß-Hauses gestaltet. Bei Romeis kehren verschiedene Formen immer wieder, die er in den verschiedenen Häusern jeweils neu kombiniert. Im folgenden Kapitel soll diese Arbeitsweise anschaulich gemacht werden.

4 Einordnung und Bewertung

4.1 Romeis' „Künstlervillen“ im Kontext seiner übrigen Münchner Einfamilienwohnhäuser

Die oben besprochenen Wohngebäude für Künstler sollen nun zusammen mit Romeis' anderen Münchner Einfamilienwohnhäusern betrachtet werden, um folgenden Fragen nachzugehen: Sind seine Wohnhäuser für Künstler grundsätzlich anders gestaltet als Häuser für andere

³²⁴ Atelierbau für Karl von Wulffen, Stich auf Postkarte, links: Ansicht von Osten, im Hintergrund die Bogenhausener Kirche, rechts oben: Ansicht von Nordwesten (im Hintergrund der Pavillonbau der Plaß-Villa), wohl nach 1905, Stadtarchiv München, PkStr-1480, abgedruckt auch bei *Karl 1998*, S. 28.

³²⁵ Adreßbuch von München für das Jahr 1899, S. 43.

³²⁶ Vgl. Abb. Anm. 324.

Auftraggeber? Greift Romeis einzelne Motive und Gestaltungsmittel immer wieder auf? Läßt sich möglicherweise eine Entwicklung in seinem Schaffen beobachten?

Romeis bevorzugte bei seinen Villen und Einfamilienhäusern die Stilformen der deutschen Renaissance, für Mehrfamilienhäuser in geschlossener Bauweise – die hier jedoch nicht berücksichtigt werden können – auch Barockformen. Er baute vor allem in den neueingemeindete Vororten wie Neuhausen oder Bogenhausen. Im Anhang dieser Arbeit sind die Münchner Einfamilienwohnhäuser von Leonhard Romeis aufgeführt, zusätzlich wurde eine für den Münchner Karl Hausmann errichtete Villa am Starnberger See in diesen Katalog mit aufgenommen.³²⁷ Sie befindet sich zwar nicht auf Münchner Stadtgebiet, doch erscheint es gerechtfertigt, sie aufgrund ihrer Bauform und ihrer geographischen Nähe zu München in den Vergleich der Münchner Villen mit aufzunehmen. Ebenfalls aufgenommen wurde das Neuhausener Pfarrhaus, (Abb. 104- 107) das eigentlich nicht zu den Familienhäusern zu rechnen ist, doch die freistehende Lage, Größe und Form erlauben einen Vergleich mit Romeis' Villen.

Grundsätzlich schöpft Romeis aus einem Fundus von nur wenigen Grundformen, die er immer wieder variiert. So sind bei seinen Bauten häufig zu finden: Kubische, spitz gedeckte, turmartige Aufsätze, die ins Dach hineinragen; Treppengiebel; abgewalmte, steile Dächer; große, bergfriedartige Türme; polygonale Eckerker; gekuppelte Rundbogenfenster; über Eck gestellte, rechteckige Erker sowie Fachwerkelemente und Zinnen.

Die bei Grützner und Plaß bereits beobachtete Differenz zwischen Garten- und Straßenfassade läßt sich ebenso auch beim Hirth-Haus beobachten: Zur Straße hin wirkt der Bau eher glatt und geschlossen, während zur Gartenseite hin ein polygonaler Bauteil vorspringt und zusammen mit einem Sonnendach die Gartenfassade abwechslungsreicher erscheinen läßt.³²⁸

Charakteristisch für viele Münchner Wohnhäuser von Romeis ist das hohe Krüppelwalmdach. Schon bei seinem ersten Bau, dem Hess-Haus (Abb. 88), verwendet Romeis diese Dachform, aber auch bei der Villa Buchner in der Ruffinistraße, die 1886-87 erbaut wurde (Abb. 97), der Villa für Major Gronen in der Romanstraße von 1892 (Abb. 98), der Villa für Prof. Birkmeyer in der Osterwaldstraße von 1890 oder dem Neuhausener Pfarrhaus von 1897/98 (Abb. 105-107). Nach 1900 sind Krüppelwalmdächer bei Romeis' Bauten nicht mehr zu finden.

Zusätzlich oder stattdessen besitzen die Häuser oft einen Treppengiebel, der meist auf ähnliche Weise in den Bau integriert ist: Nimmt man die Doppelvilla Plaß/Kerschensteiner (Abb. 65) zum Vergleich, so findet man ein meist ähnliches Fassadenschema: Romeis stellt einen Treppengiebel zentral oder asymmetrisch in die Fassade, die Kanten des Gebäudes wer-

³²⁷ Vgl. Anm. 9.

³²⁸ Vgl. Abb. im Stadtarchiv München PkStr.1215, PkStr.1218 und LBK 6246.

den rechts durch einen kubischen, spitz gedeckten Turmaufsatz, links durch einen polygonalen beziehungsweise rechteckigen Erker oder Aufsatz betont und optisch gefestigt.

So wird bei der Villa in der Osterwaldstraße ein Treppengiebel von zwei Eckaufsätzen gerahmt (Abb. 102), ebenso beim Neuhausener Pfarrhaus (Abb. 107). Auch bei der Apotheke am Rotkreuzplatz³²⁹ ist ein ähnlicher Aufbau zu sehen: Hier ist ein Zinnengiebel an die Hauptfassade gesetzt, deren Kanten links von dem gewaltigen Rundturm flankiert, rechts durch einen rechteckigen kleinen Turmaufsatz betont werden.

Am Wohnhaus für Oskar von Miller, (Abb. 5) das wie die Apotheke als Mehrfamilien- und Geschäftshaus eigentlich zu einem anderen Gebäudetyp gehört, findet man ebenfalls das System der Plaß/Kerschensteiner-Villa in größerer, monumentalerer Form wieder: Die Mitte wird durch einen Treppengiebel akzentuiert, rechts und links davon befinden sich im Dach kleine Gauben. Die linke Gebäudekante wird durch einen polygonalen Turmerker, die rechte durch einen kubischen Turmaufsatz betont. An der Seitenfront findet man, ähnlich wie bei der ersten Planung für die Nordseite des Plaß-Hauses (Abb. 67), wiederum einen Treppengiebel.

Bei der Villa Winklhofer in der Höchlstraße (Abb. 108, 110) sowie den Planungen zum Haus für Josef Schuster in der Möhlstraße 43 (Abb. 111, 112, 114) oder der Villa Hausmann,³³⁰ die alle einen großen, bergfriedartigen Rundturm besitzen, wird der Treppengiebel teilweise ohne die seitlichen, rahmenden Türmchen verwendet. Sie sind hier auch nicht nötig, da die großen Rundtürme, oder größere, von der Fassade abgerückte Türmchen optisch trotzdem einen festen Rahmen bilden.

Grundsätzlich belebt Romeis seine Fassaden durch verschiedenartige Altane, Türmchen und Erker in polygonalen, rechteckigen und runden Formen. Manchmal setzt er auch Fachwerkelemente ein, so beispielsweise bei den Villen Plaß, Winklhofer, Hausmann oder dem Grütznert-Haus (vgl. Kap. 4.2.2). Fensterläden finden sich bei der Buchner-Villa, der Villa für Major Gronen, der Birkmeyer-Villa oder der Villa Winklhofer (Abb. 97, 98, 101, 108). Sehr häufig tauchen auch gekuppelte Rundbogenfenster auf, die meist symmetrisch zum Giebel gesetzt sind, so zum Beispiel beim Hess-Haus, der Gronen-Villa, dem Neuhausener Pfarrhaus, der Villa Schuster oder der Villa Hausmann (Abb. 88, 98, 107, 111). Romeis plant seine Häuser bis in kleinste Detail, so auch Fenstergitter (Abb. 81) oder Grundstückseinfriedungen. Die Gartenzäune beispielsweise sind bis in die schmiedeeisernen Spitzen hinein sehr aufwendig gestaltet (Abb. 115).

Betrachtet man die Grundrisse seiner Gebäude, kann man feststellen, daß die Erschließung der Räume auf zwei verschiedene Arten erfolgt: Ein Grundrißtyp, repräsentiert zunächst

³²⁹ Vgl. Abb. Anm. 158.

³³⁰ Vgl. Abb. Anm. 9.

durch das Grützner-Haus, besitzt einen relativ schmalen, zentralen Gang, über den die einzelnen Zimmer erschlossen werden (Abb. 32). Auch bei Buchner³³¹, Gronen, Birkmeyer und dem Pfarrhaus Neuhausen ist dieser Gang – nicht sehr breit und hoch und somit auch wenig repräsentativ – der Weg, um sich im Haus in verschiedene Zimmer zu bewegen (Abb. 100, 103, 104). Der zweite Grundrißtyp, bei Romeis erstmals im Erdgeschoß in der Doppelvilla Plaß/Kerschensteiner verwendet, weist statt des Ganges einen als „Halle“ bezeichneten Bereich auf, der die einzelnen Räume des Hauses erschließt (Abb. 77). In den oberen Geschossen wird diese Halle allerdings zu einem Vorraum verkleinert (Abb. 78). Die Halle, als zentraler Ort des privaten Wohnhauses, setzte sich vor allem durch die Vermittlung englischer Wohnkultur durch. Erst 1904 sollte Hermann Muthesius sein Buch über „Das englische Haus“ veröffentlichen, das die englische Art zu wohnen, und damit auch die Halle, in Deutschland populär machte, doch war bereits 1888 in Braunschweig Robert Dohmes Buch über „Das englische Haus“ erschienen.³³² Muthesius schreibt über die englische Halle, daß sie als Verbindungsraum in der Mitte des Grundrisses gelegen sein solle und nicht nur die Räume des Erdgeschosses, sondern auch „vier Kreuzungswege des häuslichen Verkehrs“ zu vereinen habe: Den Zugang vom Haupteingang her nach innen, den Zugang zu den Schlafräumen über die Treppe, sowie zu den Wirtschaftsräumen und zum Garten,³³³ ähnlich wie auch schon Dohme die Halle beschrieben hatte, der dort zudem meist einen Kamin, einen Tisch und große Fenster beobachtete.³³⁴ Betrachtet man den Grundriß von Plaß und Kerschensteiner, trifft diese Charakterisierung zu, der estradenartige Platz am Fenster machte die Halle möglicherweise auch zu dem von Muthesius konstatierten „Lieblingsaufenthalt der Hausmitglieder“. Bei den Villen Hausmann und Schuster erscheint dieser zweite Grundrißtyp abgewandelt. Dem bei Schuster als „Vorplatz“ (Abb. 113), bei der Villa Hausmann als „Vorhalle“ bezeichneten Raum³³⁵ kommt zusammen mit dem im Turm gelegenen Treppenhaus eine ähnliche Verteilungsfunktion wie der Halle zu, doch scheint er eher als Durchgangsraum, denn als Aufenthaltsraum konzipiert. Der überwölbte „Vorraum“ der Villa Winkelhofer bildet als überaus breiter Gang eine Mischform der beiden Grundrißtypen aus (Abb. 109). Zwei Ausnahmen in der Grundrißanlage bilden das Hess-Haus und das Haus für Georg Hirth: Die Abmessungen des ersteren sind so knapp bemessen, daß es weder einen Gang, noch eine Vor-

³³¹ vgl. Grundriß Erdgeschoß, Leonhard Romeis, 1886, im Stadtarchiv München, Akt LBK 8286.

³³² Muthesius, Hermann: *Das Englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau und Innenraum*. In 3 Bänden. Berlin 1904, im Folgenden zitiert als: *Muthesius, Hermann 1904*. Dort wird im Vorwort auf Dohme, R[obert]: *Das englische Haus. Eine kultur- und baugeschichtliche Skizze*. Braunschweig 1888. verwiesen, im Folgenden zitiert als: *Dohme 1888*.

³³³ *Muthesius, Hermann 1904*, Bd. I: *Anlage und Aufbau*, S. 52.

³³⁴ *Dohme 1888*, S. 46-47.

³³⁵ Vgl. Abb. Anm. 9.

halle besitzt; deshalb werden die Räume über das Treppenhaus erschlossen.³³⁶ Das Haus für Georg Hirth dagegen ist kein Neubau, sondern Resultat eines Umbaus. Romeis hatte ein schmäleres, quadratisches, klassizistisches Haus umzugestalten und zu erweitern. Die Fensterachsen wurden völlig verändert, doch die Außenmauern, einige Zwischenwände sowie das Treppenhaus wurden in das erweiterte Gebäude übernommen.³³⁷

Betritt der Besucher eines von Romeis' Wohnhäusern, muß er oft erst durch einen niedrigen engen, oft auch eher dunklen Vorplatz oder Gang, bevor er den repräsentativen, großen Salon oder, wie bei Plaß, die Halle erreicht (Abb. 77). So verhält es sich nicht nur bei Grützner (Abb. 32), sondern beispielsweise auch bei der Villa Gronen, Birkmeyer oder dem Neuhauser Pfarrhaus (Abb. 100, 103, 104). Bei der Villa Schuster (Abb. 113) muß der Eintretende zunächst das im Rundturm befindliche Treppenhaus durchqueren, bevor er auf den „Vorplatz“ gelangt. Man betritt die Gebäude meist nicht durch ein großes, weithin sichtbares Portal, sondern durch im Verhältnis zum Gebäude eher bescheidene Türen, wie bei der Plaß/Kerschensteiner-Villa (Abb. 66). Oft befindet sich die Eingangstüre auf einer von der Straße abgewandten Seite, so daß man, wie beispielsweise bei Gronen oder Schuster, erst von der Straße weg am Haus entlang gehen muß, um ins Innere zu gelangen (Abb. 99, 113). Der Besucher kann also nicht, wie bei einer an die Formen der Antike oder der italienischen Renaissance angelehnten Villa, direkt auf den symmetrisch in der Front gelegenen Eingang zuschreiten und befindet sich dann in einer großzügigen Halle, sondern muß zunächst durch das Grundstück zur oft seitlichen Haustüre und gelangt dann durch einen schmalen, niedrigeren Flur ins Gebäude. Erst die Wohnräume, bei Plaß bereits die Halle, besitzen dann größere Fenster und eine großzügigere Raumhöhe. Der Salon, wichtigster Repräsentationsraum des bürgerlichen Hauses,³³⁸ ist bei den Häusern für die Künstler Hess³³⁹ und Plaß (Abb. 77) kleiner als das Speisezimmer oder das als Hauptaufenthaltort für die Familie gedachte Wohnzimmer,³⁴⁰ bei Grützner taucht im Grundriß der Begriff „Salon“ überhaupt nicht auf, während bei der Villa Birkmeyer im ersten Stock sogar mehrere „Gesellschaftsräume“ eingeplant waren.³⁴¹ Sicherlich nutzen die Künstler auch ihre großen, ausgestatteten Ateliers zur Repräsentation und waren daher auf den Salon weniger angewiesen.³⁴² Romeis' Häuser für Künstler unterscheiden sich in Raumaufteilung und Außengestaltung nicht explizit von Bauten für Auftraggeber mit anderen Berufen. Bis auf das Atelier, das selbstverständlich nur die Künstler als

³³⁶ Vgl. Abb. Anm. 221.

³³⁷ Stadtarchiv München, LBK 6246 (Luisenstraße 31), dort Grund- und Aufrisse von Leonhard Romeis.

³³⁸ Brönnner 1994, S. 54.

³³⁹ Vgl. Anm. 221.

³⁴⁰ Brönnner 1994, S. 55.

³⁴¹ Lokalbaukommission München, Akt Osterwaldstraße 14, Grundriß erster Stock, Leonhard Romeis, 1891.

³⁴² Vgl. auch: Langer 1992, S. 99-110.

Arbeitsraum benötigten, lebten beide Gruppen in einer ganz ähnlichen, bürgerlichen Umgebung, wie an der Doppelvilla Plaß-Kerschensteiner zu sehen ist. Die Häuser Grützners oder Plaß' geben sich in ihrer Größe und der den Bau umgebenden Fläche eher bescheidener als beispielsweise die Villen für Birkmeyer oder Winklhofer. Ein Unterschied ist vielmehr zwischen Romeis' frühen Bauten auszumachen, die sich aus einer vorgegebenen Sammlung von Innenräumen ergeben und sich wie die darauffolgenden Häuser durch ihren Grundriß mit zentralem Mittelgang auszeichnen, und seinen späteren Bauten ab Ende der 1890er Jahre, worin die Räume um eine in der Mitte gelegenen Halle gruppiert sind. Gemeinsam sind allen Villen Elemente aus dem mittelalterlichen Burgenbau wie Zinnen, Türme oder Erker, die allerdings als bloße Zitate verwendet werden und keinerlei wehrhafte Funktion mehr besitzen. Gerhard Schober erblickt in Romeis' Villa Hausmann das „Lebensgefühl der Spätromantik“ und erklärt die Hinwendung zu dieser altertümlichen Formensprache mit dem „neu erwachten Nationalbewußtsein nach der Reichsgründung“.³⁴³ Zu einem ähnlichen Schluß kommt Ley, für den das Grützner-Haus als „altdeutsche Künstlervilla [...] die neuen nationalen Theorien eines selbstbewußten Bürgertums“³⁴⁴ verkörpert. Sicher hat die Reichsgründung die Suche nach einem „Nationalstil“ forciert, der sich von französischen oder italienischen Stilen unterscheiden sollte, doch kann in der Folge eine solch allgemeine Charakterisierung auf sehr viele, nach 1871 in den Stilen der Gotik oder deutschen Renaissance erbauten Gebäude des Bürgertums in Deutschland angewandt werden. Es scheint daher angebracht, genauer zu untersuchen, welche Vorbilder und Anregungen speziell für Leonhard Romeis' Bauten wirksam wurden.

4.2 Vorbilder und Anregungen

Wie in Kapitel 2.1 bereits besprochen, hatte Romeis durch seine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule umfassende Kenntnisse in unterschiedlichen Stilarten erworben, und daher wohl einen großes Repertoire an Formen im Kopf. Es ist im Rahmen dieser Arbeit weder möglich noch sinnvoll, allen denkbaren Vorbildern nachzugehen. In den folgenden Kapiteln sollen die für seine Villen wichtigsten Anregungen näher untersucht werden.

4.2.1 Tiroler und Südtiroler Renaissance

Möchte man sich mit allgemeinen Charakterisierungen des Grützner-Hauses wie „malerisch am Rande der Maximiliansanlagen gelegener Bau in Formen der deutschen Renaissance“³⁴⁵

³⁴³ Schober 1998, S. 136.

³⁴⁴ Ley 1981, S. 92.

³⁴⁵ Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV: München und Oberbayern. Darmstadt 1990, S. 817.

oder „auf drei Seiten freistehender, malerischer Bau, in deutscher Renaissance“³⁴⁶ nicht begnügen, sondern diese Art der „deutschen Renaissance“ und des „Malerischen“ genauer fassen, muß man sich auf die Suche nach Stilvorbildern für das Gebäude begeben: In „Kunst und Handwerk“ steht über das Grützner-Haus: „aus den vorhandenen alten Bauteilen ist ein durchaus befriedigendes neues Häuschen geworden, das jeden, der es durchwandert, in die Stimmung versetzt, als treibe er sich in einem alten Schloß oder Herrschaftssitz herum, der in Überetsch, oder bei Bozen oder Meran steht.“³⁴⁷

Und auch in der Süddeutschen Bauzeitung ist von der „Erinnerung an Schlösser oder Herrensitze in Ueberetsch oder in den Tälern von Bozen und Meran“ die Rede, wenn der Verfasser von Romeis’ „Anwendung der südtirolischen Renaissance“ spricht.³⁴⁸

Betrachtet man diese Schlösser und Herrensitze in Südtirol näher, stellt man tatsächlich fest, daß das Grützner-Haus und auch andere seiner Bauten davon beeinflusst sind. Romeis konnte sich durch intensives Studium die Formen der Bauten in Tirol und Südtirol aneignen. Sein Besuch der Schlösser Tratzberg bei Jenbach im Inntal, Velthurns südlich von Brixen im Eissacktal und Runkelstein nördlich von Bozen ist zu belegen, da von Romeis gefertigte Zeichnungen von Innenräumen dieser Gebäude bei Georg Hirth publiziert sind (Abb. 118, 119).³⁴⁹ Sein Aufenthalt auf Schloß Tratzberg (Abb. 120) ist bereits auf vor Mitte 1879 zu datieren, da Georg Hirth die von Romeis gezeichnete Aufnahme der Decke im sogenannten Königszimmer von Schloß Tratzberg im Jahr 1879, seiner Publikation „Der Formenschatz“ als Tafel Nr. 78-80 publiziert, bei 156 Nummern und zwölf Lieferungen pro Jahr wohl in der Juli-Lieferung.³⁵⁰ Velthurns³⁵¹ und Runkelstein besuchte Romeis vermutlich bei seiner Studienreise nach Südtirol in den Osterferien 1880. Runkelstein wurde nach 1880 restauriert und in einzelnen Partien neu aufgebaut,³⁵² Romeis besuchte die Burg also wohl, als sie noch weitgehend in unrestauriertem Zustand war.

Romeis war jedoch nicht der einzige, der sich zu dieser Zeit für die Architektur in Tirol und Südtirol interessierte. Beide Gebiete gehörten damals zum Kaiserreich Österreich und waren über den Achenpaß ins Inntal und über den Brennerpaß nach Südtirol von München aus gut

³⁴⁶ Landeshauptstadt München. 3. verbesserte und erweiterte Auflage München 1991 (Denkmäler in Bayern, Bd. I.1), S. 220.

³⁴⁷ G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk* 1904/05, S. 320.

³⁴⁸ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ* 1905, S. 79.

³⁴⁹ Hirth, *Das deutsche Zimmer*, 1886, Abb. 7 und Abb. 217. Die dort abgedruckten Raumansichten aus Schloss Velthurns und Schloss Runkelstein wurden von Leonhard Romeis aufgenommen.

³⁵⁰ Hirth, Georg: *Der Formenschatz*. Eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler, und Gewerbetreibende, wie für aller Freunde stylvoller Schönheit aus den Werken der Besten Meister aller Zeiten und Völker. München 1979, VII.

³⁵¹ Abbildungen und Grundriß in: Theil, Edmund: *Schloss Velthurns*. Bozen 1973 (Kleiner Laurin-Kunstführer Nr. 20), ohne Seitenangaben (dort auch Grundriß) oder Südtiroler Museumsführer. Hg: Autonome Provinz Südtirol. Bozen 1996, S.66.

³⁵² Weingartner, Josef: *Die Kunstdenkmäler Südtirols*. Bd. II: Bozen, mit Umgebung Unterland, Burggrafenamt, Vintschgau. Innsbruck/Wien/München 4. Auflage 1961, S. 77.

zu erreichen. Es gab neben den Kunstliebhabern, wie Hess oder Grützner, die dort ihre Kunstwerke sammelten, viele Münchner, die dort zeitweise lebten. Nicht wenige Münchner Künstler besaßen einen Sommersitz in Tirol oder Südtirol. Nicht nur Eduard Grützner, sondern auch andere Künstler verbrachten den Sommer in den Bergen. So erwarben im Jahre 1884 Ferdinand von Miller d. J. und sein Bruder Fritz die Burg Karneid bei Bozen und ließen sie instandsetzen.³⁵³ Der Genremaler Franz von Defregger (1835-1921), der selbst aus Tirol stammte, hatte sich schon 1880 in Bozen eine Villa im Stil der Südtiroler Renaissance errichten lassen.³⁵⁴ Auch von Gabriel von Seidl und Emil von Lange ist überliefert, daß sie sich in Bozen aufhielten.³⁵⁵ Bauten wie Tratzberg, Velthurns oder Runkelstein wurden zudem bereits bei Lübke in seiner „Geschichte der Renaissance in Deutschland“ als sehenswerte Beispiele genannt³⁵⁶ und wurden von Münchner Künstlern wie Gelehrten besichtigt.³⁵⁷

Außer Velthurns, Runkelstein und Tratzberg sind weitere Aufenthaltsorte von Romeis nicht mit Sicherheit zu bestimmen, doch sollen dennoch im Folgenden durch den Vergleich mit Bauten aus dem Tiroler und Südtiroler Raum die typischen Formen dieser Architektur mit jener von Romeis' Bauten in Verbindung gebracht werden. Ziel dieser Betrachtung ist nicht, genau zu bestimmen, wo sich Romeis aufgehalten hat, sondern Einblick in die Kunstlandschaft zu gewinnen, von der er sich anregen ließ.

Schloß Tratzberg besitzt verschiedenartig gestaltete, polygonale Türmchen, sowie eine Zinnenmauer, aber auch einen durch Spitz- und Rundbogen strukturierten Arkadenhof. Vor allem die aus der Renaissance erhaltenen Innenausstattung aus dem 16. Jahrhundert der verwahrlosten und nach 1847 wieder restaurierten Anlage³⁵⁸ mit Erkern, Wandvertäfelungen und Plafonds wird Assoziationen wie diese zwischen Schloß Tratzberg und dem Hess-Haus geweckt haben: „Das berühmte Schloß Trazberg im Inntal gab speziell die Vorbilder [für das Hess-Haus] und ein, ‚freilich winziges Trazberg‘ wollte der Bauherr auch in seinem Heim an der Luisenstraße schaffen.“³⁵⁹ In Grundrißanlage und äußerer Gestaltung weist das riesige Schloß

³⁵³ Karneid. Das Leben einer Gemeinde in Vergangenheit und Gegenwart. Hg. von der Gemeinde Karneid und Raiffeisenkasse Karneid-Steinegg. Bozen 1987, S. 65. oder: Weingartner, Josef: Die Kunstdenkmäler Südtirols. Bd. I: Eisacktal, Pustertal, Ladinien. Innsbruck/Wien/München 3. Auflage 1959, S. 197, im Folgenden zitiert als: *Weingartner 1959*.

³⁵⁴ *Hoh-Slodczyk 1985*, S. 165.

³⁵⁵ Stollreither, Eugen (Hg.): Ferdinand von Miller (d. J.) erzählt. München 1932. Zitiert nach: Karneid. Das Leben einer Gemeinde in Vergangenheit und Gegenwart. Hg. von der Gemeinde Karneid und Raiffeisenkasse Karneid-Steinegg. Bozen 1987, S. 66.

³⁵⁶ *Lübke 1882*, S. 90.

³⁵⁷ So zum Beispiel Burg Runkelstein. Vgl: Gott dang, Andrea: Runkelsteins Gästebuch – zwischen den Zeilen gelesen. Die Entdeckung der Burg Runkelstein durch bayerische Künstler, Könige und Gelehrte. In: Ausst. Kat. Schloss Runkelstein: Sehnsucht eines Königs. Ludwig I. von Bayern (1786-1868), die Romantik und Schloss Runkelstein (Leitung: André Bechtold). Bozen 2003, S. 57-74.

³⁵⁸ Zeune, Joachim / Möller, Roland: Schloss Tratzberg. Renaissancejuwel im Inntal, Tirol. Innsbruck 2001 (Europäische Burgen und Schlösser, Heft 4), S. 42, Abbildung z. B. S. 34.

³⁵⁹ *Monacensia*, Archiv Künstlergenossenschaft, Akt Anton Heß, Zeitungsartikel „Ein gefährdetes Kunstwerk“ (Münchner Neueste Nachrichten, 1909).

bis auf die polygonalen Türmchen mit Kegeldach keinerlei Ähnlichkeiten mit dem eher klein dimensionierten Hess-Haus auf, doch die holzverkleideten Innenräume aus dem 16. Jahrhundert lassen sich durchaus vergleichen. Das „freilich winzige Trazberg“ bezieht sich also wohl auf die Innenräume, und nicht auf die Gestaltung des Außenbaus. Hierfür müssen andere Vorbilder herangezogen werden.

Im Überetsch, dem Südtiroler Gebiet, das südlich von Bozen westlich der Etsch hinter einem Bergrücken liegt, also „über der Etsch“, hatte sich Ende des 16. Jahrhunderts in der Profanarchitektur der sogenannte Überetscher Stil herausgebildet, dessen Hauptkennzeichen die Verschmelzung von südlichen und nördlichen Formelementen ist.³⁶⁰ Der Begriff „Überetscher Stil“ kann auch für andere Gebiete Südtirols angewandt werden und ist nicht allein auf diese Region beschränkt, wie Andergassen betont, doch finden sich um Eppan besonders viele Beispiele dieser Architektur.³⁶¹ Adelige errichteten sich dort sogenannte „Ansitze“, Herrschaftshäuser, an die oft landwirtschaftliche Betriebe angeschlossen waren. „Der Überetscher Ansitz verbindet in idealer Form den mittelalterlichen Reliktbau eines Wohnturmes mit neuen Anforderungen an den Wohnraum“ und ist durch gewölbte oder mit Balkendecken gedeckte Räume, steingefäßte rechteckige oder gekuppelte Rundbogenfenster, Freitreppen und gemauerte Loggien gekennzeichnet.³⁶² In diesen Bauten des Überetsch mischt sich die regelmäßige Raumaufteilung und Fassadengestaltung der italienischen Renaissance mit der unregelmäßigen, „malerischen“ Bauweise der nördlicheren Gegenden.³⁶³ Charakteristisch für die italienische Hausform ist ein Saal oder Flur in der Mitte des Hauses, an den sich symmetrisch die Seitenräume anschließen. Der Saal wird außen durch verzierte gekuppelte Rundbogenfenster in der Mittelachse hervorgehoben. Die restlichen Fenster sind rechteckig und in regelmäßiger Ordnung mit Stein umrahmt.³⁶⁴ Für die nördliche Hausform dagegen sind Asymmetrie, Erker, Türmchen, Freitreppen und Loggien in unregelmäßiger Anordnung kennzeichnend (Abb. 121, 122). Eine ganz ähnliche Stilmischung wie im Überetsch weisen die Edelsitze und Schlösser im Eisacktal und um Bruneck auf, wo die regelmäßige Raumanlage der italienischen Renaissance vorhanden ist, gleichzeitig „herrscht aber hier überall noch der vielfach unregelmäßig angesetzte Erker, der Zierturm, das hohe Krüppelwalmdach, häufig auch noch die Zinne und die gotisierende Türeinfassung und Wölbungsform.“³⁶⁵ So besitzt beispielsweise auch das von Romeis besuchte Schloß Velthurns im Eisacktal, das im Inneren mit reich vertäfelten Renais-

³⁶⁰ Weingartner 1959, S. 54.

³⁶¹ Andergassen, Leo: Eppan. Kunst- und Architekturführer. Hg. von der Gemeinde Eppan an der Weinstraße. Eppan 1996, S. 25.

³⁶² Ebd., S. 25.

³⁶³ Weingartner 1959, S. 54-55.

³⁶⁴ Ebd., S. 53.

³⁶⁵ Ebd., S. 55.

sance-Räumen ausgestattet ist,³⁶⁶ genau diese Stilmerkmale, wie beispielsweise ein hohes Krüppelwalmdach, polygonale Erker oder eine zinnenbekrönte Mauer.³⁶⁷

Ganz ähnliche Charakteristika wie die der Bauten in Mischformen aus dem Überetsch finden sich bei Romeis' Hess-Haus (Abb. 88): Es besitzt ein hohes Krüppelwalmdach, ein gekuppeltes Rundbogenfenster, rechteckig symmetrisch angeordnete Fenster mit Laibungen aus Stein und gleichzeitig Vorsprünge, Loggien und Erker. Ganz ähnlich ist auch das Grützner-Haus (Abb. 25) gestaltet. Es ist außen zur Straße hin eher symmetrisch angelegt und weist zur Gartenseite verwinkelte Formen mit Turm, Altan und Sitznischen auf; zudem besitzt es ein gekuppeltes Rundbogenfenster. Auch der Grundriß ist vergleichbar: Das Grützner-Haus besitzt einen in der Mitte angeordneten Flur, ähnlich wie beispielsweise die beiden Gebäudeteile des Ansitzes Wohlgemuth in St. Michael in Eppan³⁶⁸ oder Ansitz Thalegg in Marneid in Eppan.³⁶⁹ Die Zimmer werden jeweils über einen zentralen Gang erschlossen, wie das auch bei Romeis Bauten für Buchner,³⁷⁰ Major Gronen, Birkmeyer oder dem Neuhausener Pfarrhaus der Fall ist (Abb. 100, 103, 104).

Betrachtet man einzelne Überetscher Ansitze genauer, kann man nachvollziehen, welche Formensprache Romeis studiert hatte. So erinnert der polygonale Turm des Grützner-Hauses in Form und Durchfensterung an die Erkertürme von Haus Wohlgemuth in St. Michael in Eppan (Abb. 121) oder von Ansitz Gleifheim (Abb. 122). Die bei der Villa für Major Gronen (Abb. 99) oder bei der Villa in der Ruffinistraße über Eck gestellten Erker finden eine Entsprechung bei Südtiroler Ansitzen wie zum Beispiel beim Ansitz Heufler in Oberrasen.³⁷¹ Der Treppengiebel, den Romeis so gerne einsetzt, ist ebenfalls in Südtirol verbreitet, als Beispiel sei hier der Ansitz Jöchlsturm (auch Jöchelsturm oder Jöchelturm) in Sterzing von 1469 genannt.³⁷² Anregungen in der Außengestaltung der Doppelvilla Plaß/Kerschensteiner fand Romeis zudem wohl auch bei einem Innenausstattungs-Projekt, das er in den Jahren 1890-92 für Freiherr Franz von Lipperheide bei Brixlegg ausgeführt hatte. Das um 1870/80 entstandene Schloß Neu-Matzen, bei dem nur Romeis' Anteil an der Innenausstattung überliefert ist,³⁷³ besitzt an seinen beiden Eckerkern ähnliche Zwiebelhauben wie jener Erker an der Kerschen-

³⁶⁶ Ebd., S. 392.

³⁶⁷ Vgl. Abb. Anm. 51.

³⁶⁸ Grundriß abgebildet bei Andergassen, Leo: Eppan. Kunst- und Architekturführer. Hg. von der Gemeinde Eppan an der Weinstraße. Eppan 1996, S. 89.

³⁶⁹ Grundriß abgebildet bei Andergassen, Leo: Eppan. Kunst- und Architekturführer. Hg. von der Gemeinde Eppan an der Weinstraße. Eppan 1996, S. 97.

³⁷⁰ Vgl. Abb. Anm. 331.

³⁷¹ Abbildung bei: Weingartner, Josef: Die Kunstdenkmäler Südtirols. Bd. III: Bildband. Innsbruck/Wien/München 3. Aufl. 1963, S. 201.

³⁷² Weingartner 1959, S. 355, Abbildung z.B. bei: Südtiroler Museumsführer. Hg. Autonome Provinz Südtirol. Bozen 1996, S. 150.

³⁷³ Lipperheide, ein Berliner Geschäftsmann, hatte für den Bau seines Hauses einen Wettbewerb mit verschiedenen Münchner und Berliner Architekten ausgeschrieben. Vgl. Kronbichler-Skacha 1979, hier S. 205; Abb. 16.

steiner-Villa. Zudem weist die Struktur von Romeis' erstem Entwurf für die Nordseite der Plaß-Hälfte Ähnlichkeiten mit der Westfassade von Neu-Matzen auf: Beide besitzen einen Treppengiebel, ein Rundfenster, das mit angedeuteten Hausteinen eingefasst wird, sowie zwei Geschosse mit mehrteiligen Fenstern (Abb. 67). Auch die 1892 entstandene Villa Birkmeyer besitzt einen solchen Treppengiebel mit Rundfenster, unter dem sich ein dreiteiliges Fenster befindet (Abb. 102).

Bis in Details, wie den Verzierungen der typischen, eisernen Fenstergitter, folgt Romeis seinen Südtiroler Vorbildern. Die Erdgeschoßfenster des Grützner-Hauses (Abb. 126) sind mit ganz ähnlichen Gittern versehen, wie sie beispielsweise der Ansitz Wohlgemuth (Abb. 125) oder das Gorethaus in Brixen besitzen (Abb. 123, 124). Letzteres stammt aus dem 16. Jahrhundert und ist eines der für Südtirol so typischen Laubenhäuser.³⁷⁴ Es ist dieser Typus des Stadthauses mit Laubengang, der allerdings auch in anderen Gegenden existiert, den Romeis bei seinem eigenen Wohnhaus, Ferdinand-Miller-Platz Nr. 3 (Abb. 5) aufnimmt und zugleich durch die Treppengiebel und verschiedenartigen Erker mit „malerischen“ Details verziert. Die Bossierung der Fassade im Erdgeschoß des Grützner-Hauses wie auch die Fachwerkelemente des Grützner-Hauses oder der Plaß-Villa lassen sich dagegen nicht auf Tiroler oder Südtiroler Vorbilder zurückführen (vgl. Kap. 4.2.2). Auch die Hallen seiner späten Villen, wie für Schuster oder Hausmann, entstammen nicht dieser Tiroler Bautradition (vgl. Kap. 4.1). Romeis kopiert also keineswegs einzelne dieser Bauten oder auch Gebäudetypen als Ganzes, sondern verwendet eklektisch einzelne Motive und Grundstrukturen. Romeis bildet den Haustyp des Ansitz im Überetsch nicht direkt nach, sondern übernimmt einzelne Formen dieser Gebäude, die er dann selbst neu kombiniert. Am Anfang, bei Hess und Grützner, wählt er diesen Stil, um die Innenausstattung aus dem Alpenraum mit dem Außenbau in Zusammenhang zu bringen. Das Hess-Haus, sein erster Bau, weist die engsten Gemeinsamkeiten mit der Südtiroler Ansitzarchitektur auf, ebenso das Grützner-Haus. Die Villen Buchner, Birkmeyer, Gronen und das Pfarrhaus weisen sich vor allem durch ihren Grundriß mit zentralem Mittelgang sowie ihr Krüppelwalmdach und die abwechslungsreiche Fassadengestaltung mit gekuppelten Rundbogenfenstern und rechteckigen Fenstern sowie den Erkern als von Südtiroler Ansitzen beeinflusst aus. Bei den späten Villen verselbständigt sich die Anwendung dieses Stils immer mehr. So kann die Plaß-Villa im Außenbau durchaus Elemente der Spätgotik und Neurenaissance aufweisen, doch im Treppenhaus sind trotzdem neuromanische Säulen möglich. Innen- und Außenbau finden hier keine Entsprechung mehr. Seine späten Villen weichen immer mehr von der Ansitzarchitektur ab durch den Grundriß mit Halle statt schmalem Gang bei Hausmann, Plaß/Kerschensteiner und Schuster und die mächtigen Rundtürme der Villen

³⁷⁴ Hootz, Reinhardt (Hg.): Kunstdenkmäler in Italien. Ein Bildhandbuch. Darmstadt 1973, S. 377.

Winklhofer, Hausmann und Schuster, die dadurch burgartiger wirken. Romeis geht mit seinen Südtiroler Vorbildern also immer freier um.

4.2.2 Fränkisches Fachwerk

Fachwerkdekor, den Romeis häufig als Zierelement für seine Bauten verwendet, ist nicht aus der Südtiroler Architektur der Renaissance herzuleiten. Die Bautradition dieser Gegend kennt kein Fachwerk im Wohnbau. Trotzdem tauchen Fachwerkelemente häufiger bei Bauten von Leonhard Romeis auf, die gleichzeitig Elemente der Tiroler Renaissancearchitektur besitzen. Romeis setzt der Wand vorgeblendete Fachwerkimitationen beispielsweise bei den Ateliers des Grützner-Hauses (Abb. 17, 19) und der Plaß-Villa (Abb. 64) ein, aber auch beim Turm der Villa Winklhofer (Abb. 108) oder am pavillonartigen Vorbau der Villa Hausmann,³⁷⁵ ebenso bei Wulffens Atelierhäuschen (Abb. 91, 93). Kennzeichnend für Romeis Verwendung von Fachwerkelementen ist, daß er das Fachwerk nie – wie in der Renaissance üblich – konstruktiv verwendet, sondern stets als bloßes Ornament. Bauten, wie das Grützner-Haus oder die Plaß-Villa, die aus Ziegelsteinen aufgeführt sind, erhalten aus Holz gesägte, dünne Bretter als Fachwerkimitation vorgeblendet.

Die Zentren des Fachwerkbaus, der seine Blütezeit vom 15. Jahrhundert bis Anfang des 17. Jahrhunderts hatte, befanden sich vornehmlich in Hessen und Franken.³⁷⁶ Wie der Südtiroler Überetsch-Stil ebenfalls eine Gestaltungsweise der Renaissance, paßte Fachwerkdekoration also ideal zum neuentdeckten Stil der deutschen Renaissance. Romeis, der im zwischen Bamberg und Erlangen gelegenen fränkischen Städtchen Höchstadt an der Aisch aufgewachsen war, hatte sicher fränkisches Fachwerk vor Augen, als er für seine Bauten Fachwerkelemente entwarf (Abb. 127). Betrachtet man fränkische Fachwerkarchitektur näher, kann man feststellen, daß Romeis bei seinen Bauten Fachwerk-Ornamente verwendet, die in Franken vor allem im 16. und 17. Jahrhundert üblich waren. Die reich geschnitzten Zierelemente an Fachwerkgebäuden sind „besonders häufig in Unterfranken und im westlichen Mittel- und Oberfranken vertreten“,³⁷⁷ also im größeren Umkreis von Höchstadt an der Aisch, Romeis' Geburtsort. Die „immer aufs neue abgewandelte Ornamentik“³⁷⁸ ist typisch für fränkisches Fachwerk. Die folgenden Zierformen fränkischer Fachwerkhäuser sind als Beispiele für verbreitete fränkische Fachwerkornamentik gewählt, diese Häuser waren sicherlich nicht direkte Vorbilder für die von Romeis gewählte Gestaltung. Das beispielsweise am Eckerker des Grützner-Hauses verwendete genaste Andreaskreuz (Abb. 19) taucht in allen Gegenden Fran-

³⁷⁵ Vgl. Abb. Anm. 9.

³⁷⁶ *Lexikon der Kunst*. Band II. Leipzig 1989, S. 415.

³⁷⁷ Höhn, Alfred: *Fachwerkbauten in Franken*. Würzburg 1980, S. 31, im Folgenden zitiert als: *Höhn 1980*.

³⁷⁸ Pfistermeister, Ursula: *Fachwerk in Franken*. Nürnberg 1993, im Folgenden zitiert als *Pfistermeister 1993*, hier S. 112.

kens auf (Abb. 128),³⁷⁹ und auch die einfache Raute,³⁸⁰ wie an der Westseite des Entwurfs zum Grützner-Haus (Abb. 23) oder an der Villa Hausmann ist ein typisches Motiv.³⁸¹ Auch die an der Ostfassade des Atelierhäuschens (Abb. 93) geplanten gebogenen Schräghölzer sind vielfach zu finden,³⁸² ebenso sind die ineinander verschlungenen gebogenen Hölzer an der Nordseite des Grützner-Hauses (Abb. 16, 19) häufig zu sehen.³⁸³ Es wäre dennoch falsch, Romeis' Fachwerkelemente rein als Reminiszenzen an seine Heimat Franken zu interpretieren. Romeis war nicht der einzige, der Fachwerkelemente in seine Bauten einführte. Wie Michael Imhof dargelegt hat, wurde seit den 1880er Jahren, im Zuge der Aufnahme von Bauformen der deutschen Renaissance, das Sichtfachwerk wieder üblich.³⁸⁴ Wie Imhof schreibt, galt Fachwerk als eine „typisch deutsche“, „nationale“ Art des Bauens, die zudem als „bürgerliche und malerische Bauweise“ verstanden wurde. Vor allem ästhetische Gründe, wie der Wunsch nach malerischer Wirkung „mit abwechslungsreichen, bewegten Fassaden“ und verschiedensten Materialien, um das Malerische zu steigern, führten zu einer Wiederentdeckung des Fachwerks – wie bei Romeis meist nicht konstruktiv, sondern rein dekorativ.³⁸⁵ Bereits in den 1860er Jahren hatte Carl Julius Raschdoff in Köln Bauten in Fachwerkarchitektur entworfen, ebenso Carl Schäfer (1844-1908), und auch Georg Gottlieb Ungewitter (1820-64) hatte sich in zahlreichen Publikationen seit 1849 mit Fachwerk beschäftigt,³⁸⁶ doch erst mit der Wiederentdeckung der deutschen Renaissance in den 1870er Jahren setzte sich der Fachwerkdekor wieder durch. Daß Romeis am Grützner-Haus Fachwerkelemente anbringt, weist ihn also als Gestalter aus, der die neuesten Entwicklungen aufgreift und umsetzt. Daß Fachwerk nichts mit Südtiroler Ansitz-Architektur zu tun hatte, ist hier kein Widerspruch, da es wohl eher darauf ankam, mit fränkischen und Tiroler Architekturformen „deutsche“ Formen in Abgrenzung zu Frankreich oder Italien anzuwenden,³⁸⁷ als einen Stil in Reinform zu kopieren oder sich an den Stil der Umgebung anzuschließen. Romeis greift zwar bei seinen Landhäusern in Oberstdorf und Egern den jeweiligen Regionalstil auf, seine Münchner Bauten jedoch beziehen sich nicht auf typische Münchner Bautraditionen. Wie Habel bereits festgestellt hat, ist es charakteristisch für den Münchner Historismus, daß er sich in seiner Spätzeit „zwar verstärkt um eine heimatgebundene Ausdrucksform bemühte“ dabei jedoch „kaum spezifisch

³⁷⁹ Bedal, Konrad: Fachwerk in Franken. Hof 1980, S. 136. Abbildung auch bei *Pfistermeister 1993*, S. 35.

³⁸⁰ Z. B. 1589 in Lohr, Abb. bei *Pfistermeister 1993*, S. 34.

³⁸¹ Höhn 1980, S. 31, für Abb. der Villa Hausmann vgl. Anm. 9.

³⁸² So beispielsweise in Stadtlauringen: Rathaus (*Höhn 1980*, S. 65), Großhabersdorf: Gasthof zum Roten Roß (ebd., S. 117) oder Pegnitz: Zausenmühle (ebd., S. 121).

³⁸³ Vgl. Abb. bei *Pfistermeister 1993*, S. 34f.

³⁸⁴ Imhof, Michael: Historistisches Fachwerk. Zur Architekturgeschichte im 19. Jahrhundert in Deutschland, Großbritannien (Old English Style), Frankreich, Österreich, der Schweiz und den USA. Bamberg 1996, S. 391, im Folgenden zitiert als: *Imhof 1996*.

³⁸⁵ *Imhof 1996*, S. 394.

³⁸⁶ *Imhof 1996*, S. 403 (Raschdoff), S. 342 (Schäfer) und S. 247 (Ungewitter).

³⁸⁷ *Imhof 1996*, S. 392.

münchenerische Merkmale aufgreifen konnte, sondern sich auf Vorbilder des süddeutsch-alpenländisch-österreichischen Kulturkreises allgemein bezog.³⁸⁸

4.3 Romeis' Bauten vor dem Hintergrund anderer Münchner Künstler villen

Bereits vor Romeis' erstem Bau, dem Hess-Haus 1880, hatten andere Künstler sich im Stil der deutschen Renaissance ihr Haus gestalten lassen. So hatte schon 1872-73 der Maler und Lithograph Franz von Seitz (1817-1883), der unter anderem Kostümierer und technischer Direktor des Hoftheaters war,³⁸⁹ sein Wohnhaus im Stil der deutschen Renaissance mit Eckturm und Volutengiebel errichtet (Abb. 129). Seitz, aktives Mitglied des Kunstgewerbevereins, hatte im Inneren neben einem in italienischer Renaissance gestalteten Vestibül ein Wohnzimmer im altdeutschen Stil eingerichtet.³⁹⁰ „Man nahm etwas von einem Stil, kopierte etwas von einem anderen und bettete das Ganze ein in das warmtonige Kolorit aus leuchtend satten Farben auf sanftem Braungrund, gedämpft durch Butzenscheibenlicht. So entstand ein historisch gemeinter Dekorationsstil der lauschigen Winkel, geschnitzten Holzdecken, der Vertäfelungen und aus dunklen Ecken leuchtenden, goldgefaßten Heiligenfiguren[...]“,³⁹¹ wie Christine Hoh-Slodczyk diesen Stil zusammenfaßte. Romeis knüpft einerseits an diese Art der Gestaltung an, indem er ebenso versucht, eine malerische, stimmungsvolle Architektur zu schaffen, andererseits führt er bei den Häusern für Hess und Grützner das „historisch gemeinte“ weiter zu einem Gebäude, das in seinem Inneren durch die einzelnen Räume wirklich historisch ist, und nicht nur historische Formen nachahmt. Der Außenbau hat sich diesen Formen anzupassen. Es wird von Romeis also ein Planen von innen nach außen gefordert, das bei Seitz noch keine solch große Rolle spielte. Im Gegenteil bemängelt Hoh-Slodczyk die architektonische Lösung des Seitz-Baus als „wenig überzeugend“³⁹², da durch das repräsentative, gerundete Vestibül zwei kaum nutzbare Räume entstanden. Romeis' Grundrisse dagegen weisen keine solchen „toten Ecken“ auf, sondern besitzen eine zwar einfache, aber funktionale Raumanordnung.

Neben dem Hess-Haus entstanden weitere Wohnhäuser für Künstler in Formen der Südtiroler Renaissance. Nicht nur der Maler des Tiroler Bauernlebens, Mathias Schmid, seit 1888 Professor an der Akademie, ließ sich ein solches Haus in der Nymphenburgerstraße erbauen,³⁹³

³⁸⁸ Habel, Heinrich: Späte Phasen und Nachwirken des Historismus. In: Bauen in München 1890-1951. München 1980 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Bd. 7), S. 26-40, hier S. 27.

³⁸⁹ Thieme/Becker, Bd. 30, 1936, S. 469.

³⁹⁰ Vgl. Abbildung: Wohnzimmer im Wohnhaus von Franz von Seitz, in: Hoh-Slodczyk 1985, S. 49, Abb. 32.

³⁹¹ Hoh-Slodczyk 1985, S. 48.

³⁹² Hoh-Slodczyk 1985, S. 48, dort auch Abbildung des Erdgeschoßgrundrisses, S. 47, Abb. 30.

³⁹³ Hoh-Slodczyk 1985, S. 58.

auch Franz von Defregger ließ sich 1881-82 in der Königinstraße³⁹⁴ ein Haus in Formen Südtiroler Renaissance errichten, das der aus Graz geborene Georg Hauberrisser entworfen hatte (Abb. 130). Defregger (1835-1921), in Tirol geboren und als Genremaler Tiroler Bauernszenen höchst erfolgreich, hatte sein Haus mit vorkragendem Dach im Stil der sogenannten Schweizerhäuser, gekuppelte Rundbogenfenstern, Balkonen und Erkern ausstatten lassen. Im Gegensatz zu Romeis' Hess-Haus ist Defreggers Haus jedoch weniger an einen historischen Bautyp, wie den des Ansitzes, angelehnt, sondern Hauberisser scheint die einzelnen Architekturelemente zitathaft zu verwenden. Die gekuppelten Rundbogenfenster, Erker und Balkone wirken wie nachträglich auf die Fassade aufgebracht und weniger mit dem Bau verbunden als bei Romeis, der bedingt durch die vorgegebene Inneneinrichtung das Gebäude von innen nach außen entwickeln mußte. Romeis baute also nicht als einziger Architekt Häuser für Künstler in Formen der deutschen oder speziell der Südtiroler Renaissance, doch ist die Ernsthaftigkeit und die Genauigkeit, mit der er vor allem in seinen frühen Planungen versucht, Formen historischer Gebäude in seine Entwürfe einfließen zu lassen, nicht selbstverständlich.

Maler wie Defregger oder Schmid portraitierten das Tiroler Bauernleben und auch Grützner war für seine volkstümlichen Genreszenen, besonders aus dem Bereich des Klosterlebens berühmt. Sie alle ließen in ihren Bildern eine Welt erstehen, die im Zeitalter der Elektrifizierung, Eisenbahn und Industrialisierung nicht mehr existierte oder die es in solch idealisierter Form nie gegeben hatte. Sie errichteten sich ihre Wohnhäuser im Stil einer Renaissance Tiroler oder Südtiroler Prägung. Im Haus des Künstlers taucht die Architektur dieser Alpenregion, deren Bevölkerung Gegenstand ihrer Malerei war, auf. Der Wohn-Stil des Künstlers stimmte also mit seinem Genre überein. So hielt sich beispielsweise Defregger nur im Winter in seinem Haus in München auf, das restliche Jahr verbrachte er in seinem Haus in Bozen oder auf einer Alm in den Alpen³⁹⁵ und konnte so seine Bilder, die unter anderem in idealisierter Weise das Leben auf der Alm zeigten, in der entsprechenden Umgebung malen. Brigitte Langer hat in ihrem Buch über „Das Münchner Künstleratelier des Historismus“ den Zusammenhang zwischen Atelierausstattung und der Malerei des jeweiligen Künstlers bereits herausgearbeitet, doch läßt sich dieser Zusammenhang von Malerei und Innenausstattung, der bereits 1892 von Alfred Lichtwark erkannt wurde,³⁹⁶ auch auf das gesamte Gebäude eines Künstlers ausdehnen. So ließ sich 1887-91 Franz von Lenbach (1836-1904) von Gabriel von Seidl sein berühmtes Wohnhaus in der Luisenstraße erbauen, 1887-89 folgte das Ateliergebäude (Abb. 131). Mit dem Haus im Stil einer italienischen Renaissancevilla wollte Lenbach „eine

³⁹⁴ Ehemals Königinstr. 31, nicht erhalten.

³⁹⁵ *Hoh-Slodczyk* 1985, S. 58.

³⁹⁶ *Langer* 1992, S. 94, hier Verweis auf Lichtwark, Alfred: *Makartbouquet und Blumenstrauß*. Berlin 2. Auflage 1894 (1. Auflage 1892), S. 22.

Fortsetzung des Renaissancekünstlertums suggerieren“³⁹⁷ und den Besucher vor allem beeindrucken. Auf rechteckigem Grundriß errichtet, war das herrschaftliche Wohnhaus zusammen mit dem Atelier um einiges größer und aufwendiger als Romeis' Häuser. Lenbach, der die Wintermonate 1882-1886 in vornehmster Umgebung verbrachte, er bewohnte nämlich im Palazzo Borghese in Rom die Appartements der Paolina Borghese,³⁹⁸ wollte seine 1885 formulierte Vorstellung, sich „einen Palast zu bauen, der das Dagewesene in den Schatten stellen wird“³⁹⁹ mit dem Bau der Villa verwirklichen. Lenbach wollte mit seiner Malerei an die Kunst der alten Meister, beispielsweise an die Portraitkunst eines Tizian, anknüpfen, an die italienischen Maler der Renaissance, deren Werke er in den 1860er Jahren auch vielfach für den Grafen Schack kopiert hatte.⁴⁰⁰ Sich eine Villa im Stil der italienischen Renaissance zu errichten, ist daher im Falle Lenbachs ebenso naheliegend, wie die Verwendung Tiroler Elemente an den Häusern der Tiroler Genremaler.

Zehn Jahre später schuf Franz von Stuck (1863-1928), einer der Anführer der gegen Lenbach und seine Anhänger gerichteten Secession, 1897 sein Wohnhaus an der Äußeren Prinzregentenstraße als „Tempel seines Künstlertums“.⁴⁰¹ Antikisierende Elemente, wie das Eingangsportal in dorischer Ordnung, Reliefs und Statuen fügte er einem strengen kubischen Baukörper hinzu (Abb. 132). Für Stuck, der mit seinen zum Teil aus der antiken Mythologie gespeisten Themen, wie beispielsweise Kentauren, maßgeblich an einer später als Jugendstil bezeichneten, neuen Formsprache arbeitete, bot sich die Gestaltung der Villa in antikisierenden Formen an. So erbauten Lenbach, wie auch Defregger oder Stuck, aber auch Grützner, ihre Wohnhäuser in einem Stil, der jeweils zu der von ihnen produzierten Kunst paßte. Grützner ist in seiner Selbstdarstellung als Künstler, die sich auch in seinem Haus äußerte, hier durchaus mit Lenbach oder Stuck zu vergleichen. Sein Lebensstil wirkt zwar bescheidener und weniger aufwendig als der der großen „Künstlerfürsten“, doch ist er den Themen seiner Bilder angemessen. Wer ins Grützner-Haus eingeladen wurde, konnte die von Grützner gemalten Stuben und Gewölbe nun in der Realität betrachten, die Bilder also betreten und sich in der rustikalen Trinkstube wie in einem Klosterkeller fühlen.

Sicher gilt der Zusammenhang von Malfach und Wohnhaus jedoch nicht für alle Künstler: Eine standesgemäße Villa benötigte beispielsweise auch Friedrich August Kaulbach (1850-1920), der 1886 überraschend zum Direktor der Münchner Akademie ernannt worden war.⁴⁰² Kaulbach, der sich in seinen Anfängen sehr für die deutsche Renaissance begeistert hatte, ließ

³⁹⁷ *Hoh-Slodczyk* 1985, S. 63

³⁹⁸ *Hoh-Slodczyk* 1985, S. 59.

³⁹⁹ Franz von Lenbach, zitiert nach *Hoh-Slodczyk* 1985, S. 60.

⁴⁰⁰ Kat. Schack-Galerie München. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. München 1989, ohne Seitenangabe.

⁴⁰¹ *Götz, Ausst. Kat. Prinzregentenzeit* 1988, S. 202.

⁴⁰² Kat. Neue Pinakothek München. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. 5. Auflage München 1989, S. 146.

sich daher 1887-89 in der nach seinem Großonkel Wilhelm Kaulbach benannten Kaulbachstraße (früher Gartenstraße), ebenfalls von Gabriel von Seidl eine repräsentative Villa im Stil der italienischen Renaissance errichten (Abb. 133). Der Bau zitierte vor allem an der Gartenseite Motive der römischen Villa Giulia und Villa Medicea, besaß im Inneren aber sowohl Räume, die in Neurenaissanceformen ausgestattet waren, als auch Zimmer im barocken, alt-deutschen oder Biedermeier-Stil.⁴⁰³ Wie Christine Hoh-Slodczyk vermutet, war möglicherweise die zeitliche Nähe der Planung zu Entwurf und Ausführung der Lenbach-Villa der Grund dafür, daß Kaulbach statt der von ihm bewunderten deutschen Renaissance Formen der italienischen Renaissance wünschte.⁴⁰⁴ Der Stil der italienischen Hochrenaissance schien zudem wohl auch geeigneter zur Repräsentation in fürstlichem Prunk als die verwinkelten, kleinteiligeren Formen der deutschen Renaissance.

Nicht alle Künstler legten Wert darauf, Kunst und Leben durch ein dem Malstil entsprechendes Wohnhaus zu verbinden. Ernst Ludwig Pläß beispielsweise begnügte sich mit einer Hälfte der Doppelvilla Pläß/Kerschensteiner, die im Außenbau in Formen der deutschen Renaissance gestaltet ist, an seine Tätigkeit als Marinemaler erinnert nur mehr das Wandbild im Inneren (Abb. 87). Das Gebäude erscheint bei Pläß eher als ein seinem Status entsprechendes Wohngebäude, denn als Entsprechung seiner künstlerischen Arbeit. Das Haus erfüllt durch seine Größe und Gestaltung den Anspruch an einen gehobenen, bürgerlichen Wohnstil und setzt neue Gestaltungsformen, wie die der Halle um, doch spiegelt sich Pläß' Tätigkeit als Landschaft- und Marinemaler kaum in seinem Haus wieder. Zur gleichen Zeit entwarf der Bildhauer Adolf von Hildebrand (1847-1921) sein eigenes Wohn- und Atelierhaus 1897-98 in der benachbarten Maria-Theresiastraße-Nr. 23 in barockisierenden Formen (Abb. 134, 135).⁴⁰⁵ Auf T-förmigem Grundriß ordnete er Atelier und Wohnräume an und verband die beiden Wohntrakte durch einen Turm mit Zwiebelhaube. Ihm war jedoch Gliederung und Gruppierung der einzelnen Bauteile wichtiger als die Gestaltung in einem bestimmten Stil.⁴⁰⁶

Ein auch städtebaulich interessantes Beispiel für Künstlervillen im Stil der deutschen Renaissance sind die Villen für die Maler Cuno Freiherr von Bodenhausen, Thure Freiherr von Cederström und Julius Theuer, die Emanuel von Seidl 1887-89 nebeneinander am Bavariaring Nr. 18 und 19 sowie in der Uhlandstr. Nr. 8 errichtete.⁴⁰⁷ Das Haus des von Grützner beeinflussten Schweden Cederström (1843-1924), der sich seit 1877 in München aufhielt und vor allem Genredarstellungen des Klosterlebens malte,⁴⁰⁸ akzentuierte Seidl durch einen polygo-

⁴⁰³ Hoh-Slodczyk 1985, S. 72-73.

⁴⁰⁴ Hoh-Slodczyk 1985, S. 68.

⁴⁰⁵ Hoh-Slodczyk 1985, S. 123.

⁴⁰⁶ Hoh-Slodczyk 1985, S. 122.

⁴⁰⁷ Kunstmann 1993, S. 129-132.

⁴⁰⁸ Saur allgemeines Künstlerlexikon. Band 17, 1997, S. 463.

nen Eckturm (Abb. 136). Das Haus des aus Kassel gebürtigen Bodenhausen (1852-1931), der als Maler von Historiengemälden sowie Illustrator von Liedern und Märchen arbeitete,⁴⁰⁹ sowie das Haus Julius Theuers zitieren mit ihrem hohen Krüppelwalmdach sowie dem Schweifgiebeln Motive der Renaissance. Seidl gestaltete die Häuser, die ursprünglich im Neubarockstil geplant waren, im Stil der Renaissance, weil die Besitzer zahlreiche Renaissance-Möbel und Kunstgegenstände besaßen und eine Entsprechung von Innen und Außen für erforderlich gehalten wurde.⁴¹⁰ Auch hier bedingte also die Innenausstattung den Außenbau. Seidl entwarf drei sehr unterschiedliche, individuelle Grundrisse für die Gebäude. Die Räume scheinen zwar alle ähnlich angeordnet, so befindet sich die Küche zum Garten hin, das Wohnzimmer eher zu Straße, doch sind Treppenhaus und Raumgröße sehr unterschiedlich platziert. Im Gegensatz zu Romeis wendet Seidl die Renaissance-Motive in einer freieren Form an, seine Fassaden wirken weniger kleinteilig. Sie besitzen zwar ebenfalls Erker und Vorbauten, doch scheinen sie klarer und einfacher strukturiert. Seidl setzt das Renaissancedekor eher sparsam auf seine Bauten auf. Er bemüht sich nicht, eine spezielle Bauform nachzuahmen, scheint weniger auf genaue historische Bezüge bedacht und geht zitathaft mit den Renaissanceformen um.

Romeis' Bauten für Hess und Grützner wirken weniger durch ihre Monumentalität oder ihr repräsentatives, herrschaftliches Äußeres, wie beispielsweise die Häuser Lenbachs oder Kaulbachs, als vielmehr durch die Anhäufung ihrer historischen Schätze im Inneren. Wie eine Art Schatztruhe umhüllt die Architektur, die in ihrem Stil auf das Innere abgestimmt ist, die wertvollen Räume. Beeindruckt schildert Ostini im Detail die einzelnen Räume des Grützner-Hauses: „alles echt!“⁴¹¹ Womit Grützner also seine Besucher staunen machte, war nicht die Größe oder der Prunk des Gebäudes, sondern das Alter der darin verbauten Gegenstände. Daß Räume in historischen Stilen ausgestattet waren und jeder, der es sich leisten konnte, Antiquitäten sammelte, ist ein Charakteristikum der letzten zwanzig Jahre des 19. Jahrhunderts,⁴¹² Grützner und Hess trieben dies auf die Spitze, indem sie sich vollständig mit Antiquitäten umgaben. Sie wollten sich gleichzeitig ganz in die Vergangenheit hineinversetzen, indem sie aus Renaissance-Bechern tranken und in gotischen Betten schliefen, doch waren sie trotzdem keine weltfremden „Aussteiger“. Elektrisches Licht und gut beheizbare Öfen, wie für das Grützner-Haus beschrieben, sollten trotzdem modernen Komfort ermöglichen. Sie tauchten also nicht mit letzter Konsequenz in die vergangenen Epochen ein, sondern betrachteten Ge-

⁴⁰⁹ Saur *allgemeines Künstlerlexikon*. Band 12, 1996, S. 75.

⁴¹⁰ Kunstmann 1993, S. 129, Grundrisse auf S. 131. Abbildungen der Atelierinnenräume bei Langer 1992, S. 96.

⁴¹¹ Ostini 1902, S. 110.

⁴¹² Ottomeyer, Hans: Bürgerliche Lebenswelt. Wohnen. In: Götz, *Ausst. Kat. Prinzregentenzeit 1988*, S. 261.

schichte wohl eher als Stimmung, Ambiente oder Hintergrund ihrer zeitgemäßen Lebensweise mit modernen Annehmlichkeiten.

Aus einer „nicht gerade begüterten“⁴¹³ schlesischen Bauernfamilie stammend, hatte Grützner durch seine Malerei sich seinen gesellschaftlichen Aufstieg selbst erarbeitet, ebenso wie der Tiroler Bauernsohn Defregger, wie Franz von Lenbach, der Sohn eines Baumeisters aus Schrobenhausen oder Franz von Stuck aus dem niederbayerischen Tettenweis. Sie alle hatten keine ruhmreichen oder adeligen Vorfahren und mußten sich, wie viele in der Zeit nach der Reichsgründung 1871 zu Geld gekommene „Neureiche“, die ihnen fehlende Familientradition und Geschichte, die sich bei Adeligen oft auch in entsprechendem Immobilienbesitz äußerte, selbst schaffen. Richard Hamann und Jost Hermann schreiben über das Grützner-Haus: „In allem drückt sich ein Adel aus, der sich durch gekaufte, nicht ererbte Altertümlichkeit beweist. Die Geschichtlichkeit wird hier zu einem Wert, mit dem sich die Person wie mit einem Nimbus umgibt.“⁴¹⁴ Der Historienmaler Wilhelm Kaulbach hatte es bereits vor 1876 so formuliert: „Geschichte müssen wir malen, Geschichte ist die Religion unserer Zeit, Geschichte allein ist zeitgemäß“.⁴¹⁵ Geschichte war in der Lebenswelt der Künstler des 19. Jahrhunderts also nichts Altmodisches oder Verstaubtes, sondern im Gegenteil das „Zeitgemäße“.

Auch der Begriff der „Inszenierung“, wie sie sich auch in den zahlreichen Künstlerfesten und Festzügen dieser Zeit ausdrückte⁴¹⁶ und des seit Richard Wagner vielbeschworenen „Gesamtkunstwerks“⁴¹⁷ sind in Zusammenhang mit den Künstlervillen eines Lenbach oder Grützner mit zu bedenken. Begreift man „Gesamtkunstwerk“ als den Versuch einer „Synthese der verschiedensten Raumkünste“ wie Architektur, Malerei, Plastik und Kunsthandwerk,⁴¹⁸ so läßt sich der Begriff auch für das Grützner-Haus anwenden: Romeis plant ein Gebäude, das mit den darin enthaltenen historischen Gegenständen sowie den Werken des Künstlers als „Versammlung“ von Geschichte „das Bedürfnis nach einer Gesamtschau der Welt“ und der Suche nach „Stimmung“ und „Harmonie“ verkörpert.⁴¹⁹ Dieter Klein hat die Villenbauten des Ju-

⁴¹³ Balogh 1991, S. 11.

⁴¹⁴ Hamann, Richard/Hermann, Jost: Gründerzeit. München 1971 (Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd.1). [erstmalig erschienen als: Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus. Bd. Gründerzeit. Berlin 1965.], S. 25.

⁴¹⁵ Ausspruch von Wilhelm von Kaulbach aus: A. Teichlein: Zur Charakteristik Wilhelm von Kaulbach's. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 1876, S. 264. Zitiert nach: Brix, Michael/Steinhauser, Monika: Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historistischen Architektur-Diskussion in Deutschland. In: Brix, Michael/Steinhauser, Monika (Hg.): Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland. Lahn-Giessen 1978, S. 199-309, hier S. 272.

⁴¹⁶ Vgl. hier beispielsweise den Festzug der Feierlichkeiten anlässlich des 100. Geburtstags von Ludwig I. In: Centenar-Feier der Geburt des König Ludwigs I. von Bayern. Programm der Festlichkeiten während der Tage vom 29.-31. Juli 1888 in München. Reprint aus der Sammlung von Wolfgang Hasselmann. München 1986.

⁴¹⁷ Szeemann, Harald: „Vorbereitungen“. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausst. Kat. Zürich 1983, S. 16-20, hier S.16-17.

⁴¹⁸ *Lexikon der Kunst*. Band II. Leipzig 1989, S. 717.

⁴¹⁹ Brönnner 1994, S. 79.

gendstilarchitekten Martin Dülfer als „Gesamtkunstwerk“ bezeichnet und definiert, daß darin „Architektur, Einrichtungsgegenstände und Bewohner einem einheitlichen Konzept untergeordnet“⁴²⁰ werden und zudem betont, daß sich solche Gebäude meist nur sehr wohlhabende Bürger leisten konnten und daß die Wünsche des Bauherrn sich den Vorstellungen des Architekten unterzuordnen hatten.⁴²¹ Letzteres trifft allerdings für die Bauten von Romeis wohl nicht zu: Romeis war dafür bekannt, daß er jeweils „die Interessen seines Bauherrn [...] auf das höchste wahrnahm“⁴²² und so dessen Wünsche sehr wichtig für die Planung waren. Dennoch scheint das Zusammenspiel von historischer und historisierender Inneneinrichtung, Außenbau, Grundriß und der an der Vergangenheit orientieren Malerei des Besitzers die Anwendung des Begriffs „Gesamtkunstwerk“ für das Grützner-Haus, wie auch beispielsweise für die Villen Lenbachs oder Stucks zu erlauben. Die besonders von Jugendstilkünstlern propagierte Forderung, sich um eine „Einheit von Kunst und Leben“⁴²³ und die Gleichrangigkeit von Kunst und Kunsthandwerk zu bemühen, wurde hier bereits eingelöst – vorausgesetzt, man akzeptiert ein Leben, das im Rückgriff auf historische Formen gestaltet ist, mit Wilhelm von Kaulbach als „zeitgemäß“.

5 Würdigung im zeitgenössischen Kontext

Nachrufe auf Leonhard Romeis, die eine künstlerische Würdigung seines Werks miteinschließen, wurden vermutlich fast alle von einer Person verfaßt: von Romeis' Kollegen, dem Architekten und Maler Leopold Gmelin (1848-1916). Gmelin war seit 1879 Lehrer an der Münchner Kunstgewerbeschule,⁴²⁴ und dort zum Teil sogar als Romeis' direkter Kollege tätig. So ist 1904 das Architekturzeichnen in zwei Klassen aufgeteilt, wobei die eine von Romeis, die andere von Gmelin unterrichtet wird.⁴²⁵ Zudem gab er jahrelang als Chefredakteur die Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins „Kunst und Handwerk“ heraus.⁴²⁶ Es liegt die Vermutung nahe, dort die Kürzel „L.G.“ und „G.“ mit seinem Namen aufzulösen, ebenso die Abkürzungen „G.“ im Nachruf der Deutschen und „L.G.“ in der Süddeutschen Bauzeitung.⁴²⁷

⁴²⁰ Klein, Dieter: Das Gesamtkunstwerk im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Martin Dülfer. In: *Ars Bavarica* Bd. 25/26, 1982, S. 115-130, im Folgenden zitiert als: *Klein 1982*. Hier S. 130.

⁴²¹ *Klein 1982*, S. 120 und S. 127.

⁴²² G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 79.

⁴²³ Kluckert, Ehrenfried: Die utopische Bestimmung des Begriffes „Gesamtkunstwerk“. In: *Kunstchronik*, Heft 10, 1970, S. 275. Zitiert nach: *Klein 1982*, S. 120.

⁴²⁴ Kunstverein München e.V. Nekrologe 1914-1923, S. 27.

⁴²⁵ *Jahresbericht Kunstgewerbeschule 1905*, S. 14.

⁴²⁶ Zum Beispiel: *Kunst und Handwerk*. Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins in München, Bd. 55, 1904/05.

⁴²⁷ G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk 1904/05*, S. 317-328.

G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*.

G. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk 1910/11*.

G. [vermutlich Gmelin], *DBZ 1905*.

Bei der Lektüre dieser Artikel fällt auf, daß Gmelin Romeis und dessen Oeuvre zu verteidigen sucht: In einem Nachruf der Süddeutschen Bauzeitung schreibt er: „die daraus [aus Romeis’ höchsten Anforderungen an seine Arbeiten] hervorgegangene Abgeklärtheit entsprang dem Bedürfnis nach solidem Fertigmachen, nicht – wie manche meinten – einer pedantisch sklavischen Nachtreterei.“⁴²⁸ Gmelin schreibt zudem in „Kunst und Handwerk“ über Romeis: „Er sah in der alten Kunst noch mehr Keimkraft als andere in ihr zu erkennen vermögen, und er wollte die schlummernden Keime zu frischem Leben erknospen lassen. Ob er damit einem Phantom nachjagte; wer wollte das heute schon endgültig entscheiden?“⁴²⁹ Aus diesen Aussagen ist zu schließen, daß Romeis tatsächlich Vorwürfe dieser Art gemacht wurden und seine Arbeit nicht nur von einer Einzelperson nicht geschätzt wurde. In der Deutsche Bauzeitung wird direkter formuliert: „Sein [Romeis’] unentwegtes Festhalten an den alten Vorbildern hat man ihm oft zum Vorwurf gemacht.“⁴³⁰ Er wurde schon zu Lebzeiten als konservativ beurteilt, denn bereits in den 1880er Jahren war die „deutsche Renaissance“ von der nächsten Stil-Mode abgelöst worden: Neubarock und später Rokoko wurden modern, Georg Hirth erweiterte sein 1880 erschienenes Buch über „Das deutsche Zimmer der Renaissance“ bereits wenige Jahre später um diese neuen Stile und nannte es nun „Das Deutsche Zimmer der Gotik und Renaissance. Des Barock-, Rococo- und Zopfstils.“⁴³¹ Er trat in den 1890er Jahren schließlich aus dem Kunstgewerbeverein aus, wandte sich avantgardistischen Strömungen zu und gründete 1896 die Zeitschrift „Die Jugend“.⁴³² Thiersch plante seit 1887 am in neubarocken Formen ausgeführten Münchner Justizpalast, die Brüder Seidl bauten vor allem ab den 1890er Jahren in neobarocken Formen⁴³³ und Martin Dülfer hatte 1887 mit dem Bernheimer Haus nicht nur die erste repräsentative neubarocke Fassade Münchens, sondern 1896-98 – also ungefähr zeitgleich mit Romeis’ Doppelvilla Plaß/Kerschensteiner – mit der Villa Bechtolsheim in der Maria-Theresia-Straße Nr. 27 auch die erste Jugendstil-Villa Münchens geschaffen.⁴³⁴ Romeis, der zwar durchaus auch in barocken Formen entwarf – beispielsweise in der Schackstraße – bevorzugte trotzdem weiterhin die „deutsche Renaissance“ und hatte auch genügend Auftraggeber, die ihr Gebäude in diesem Stil wünschten, doch wurde schon 1888 von vielen diese deutsche Neurenaissance bereits wieder abgelehnt. Ein Kritiker urteilt 1888 über Romeis’ „Bamberger Zimmer“ und einen weiteren Raum auf der „Deutsch-Nationalen Kunst-

⁴²⁸ G. L. [vermutlich Gmelin], SDBZ 1905, S. 87.

⁴²⁹ G. L. [vermutlich Gmelin], Kunst und Handwerk 1904/05, S.328.

⁴³⁰ G. [vermutlich Gmelin], DBZ 1905, S. 75.

⁴³¹ Hirth, Das deutsche Zimmer, 1880. und Hirth, Das deutsche Zimmer, 1886.

⁴³² Segieth 1988, S. 253-255.

⁴³³ Habel, Heinrich: Neubarock und Neurokoko in München. Voraussetzungen. Entstehung. Umfeld. In: Beiträge zur Heimatforschung. Wilhelm Neu zum 70. Geburtstag. München 1991 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Bd. 54), S. 68-69.

⁴³⁴ Klein, Dieter: Martin Dülfer. Wegbereiter der deutschen Jugendstilarchitektur. 2. erweiterte Auflage München 1993 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Bd. 8), S. 24 und S. 34.

gewerbe-Ausstellung“, daß sie „in ihrer einfachen, verständigen Renaissancebehandlung noch im Jahre 1876 zu den Perlen der Ausstellung gerechnet worden wären. Daß sie heute nicht mehr ebenso stark wirken, ist der beste Beweis für die Überreizung unseres Geschmacks [...]. Das eine ist von *Prof. Romeis* gezeichnet und von zwölf Mitgliedern des *Gewerbevereins Bamberg* ausgeführt. Der Hauptaussteller, Schreiner G. M. Müller hat in der tadellosen schlicht-soliden Ausführung der Täfelung und der Möbel sich in vollster Uebereinstimmung mit dem Erfinder [gemeint ist Romeis] gezeigt, der ja in verschiedenen Künstlerhäusern [gemeint sind die Häuser für Anton Hess und Grützner] Münchens seine Meisterschaft der mit wenigen Mitteln wirkenden, malerischen Interieur-Behandlung bekundet hat.“⁴³⁵

Anhänger modernerer Architekturströmungen lehnten die von Dieter Klein auch für Romeis' Bauten konstatierte „Ofenbanksgemütlichkeit“⁴³⁶ ab und so findet Adolf Feulner 1930 im Vorwort des Auktionskatalogs über das Grützner-Haus, dessen Einrichtung durch die Auktion zerstreut werden würde, auch diese deutlichen Worte: „Der Verlust ist gewiß zu bedauern, aber es hat keinen Zweck, über die Zerstörung eines Denkmals zu klagen, das schon lange keine Existenzberechtigung mehr hatte, das der Vergangenheit angehörte, so wie Grützners Kunst schon längst der Geschichte angehört.“⁴³⁷ Wie Gmelin schreibt verhielt sich Romeis „zwar dem sogenannten modernen Stil gegenüber zurückhaltend; aber [...] nicht aus grundsätzlicher Antipathie, sondern nur, weil ihm die Ausschreitungen der Extremen [...] als unreife Versuche nicht als geeignet erschienen, im Bereich seines Lehrauftrages eine Rolle zu spielen.“⁴³⁸ Als Begründung für seine Abneigung gegenüber Strömungen wie dem Jugendstil wird dieser Erklärungsversuch nicht ausreichen, da Romeis ja gerade auch als Architekt, und nicht nur als Lehrer, diese neuen Tendenzen nicht aufgriff. Daß Romeis „aus innerer Überzeugung“ „mit seinen Arbeiten vollständig auf dem Boden des Alten“ stand,⁴³⁹ und „als Architekt und Kunstgewerbler zu den Strenggläubigen“⁴⁴⁰ gehörte, kann ihm jedoch schlecht als Vorwurf angelastet werden. Es verlangten durchaus nicht alle Auftraggeber nach neuen Stilen und Experimenten, manche zogen Entwürfe nach der Art „Unserer Väter Werke“ vor.

Es scheint, daß der privat als „anspruchslos und zurückhaltend“⁴⁴¹ charakterisierte Romeis in der Münchner Gesellschaft weniger präsent war als andere Architekten. Die Brüder Gabriel und Emanuel Seidl beispielsweise stammten aus einer alteingesessenen Münchner Familie

⁴³⁵ Luthmer, F.: Die Möbel und Zimmereinrichtungen auf der Deutsch-Nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888. In: Salvisberg, Paul v. (Hg.): Chronik der deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung München 1888, Heft 9, 15. Nov. 1888, S. 201-202.

⁴³⁶ Klein, Dieter: Wohnen in Bogenhausen. In: Karl, Willibald (Hg.): Bogenhausen. Vom bäuerlichen Pfarrdorf zum noblen Stadtteil. München 1992, S. 109-144, hier S. 122 und 131.

⁴³⁷ Feulner, Adolf: [Einleitung]. In: *Aukt. Kat. Sammlung Grützner 1930*, ohne Seitenzahl [I].

⁴³⁸ G. [vermutlich Gmelin], *DBZ 1905*, S. 65.

⁴³⁹ G. [vermutlich Gmelin], *DBZ 1905*, S. 75.

⁴⁴⁰ G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk 1904/05*, S. 328.

⁴⁴¹ G. L. [vermutlich Gmelin], *SDBZ 1905*, S. 87.

und waren mit den wohlhabenden und einflußreichen Familien Sedlmayr und Miller verwandt. Auf der berühmten Kegelbahn im Seidlschen Garten an der Marsstraße kegelten mittwochs die Münchner Künstler und montags sogar regelmäßig Prinz Luitpold persönlich.⁴⁴² Sie hatten so von Anfang an beste Beziehungen zum Großbürgertum und somit auch zu potentiellen Auftraggebern.⁴⁴³ Zudem war vor allem Gabriel mit seinen vielfältigen Aktivitäten in der Allotria oder im Vorstand des Kunstgewerbevereins⁴⁴⁴ in der Münchner Künstlerschaft sehr präsent. Romeis dagegen mußte sich als fränkischer Schreinerssohn seine Verbindungen zu wohlhabenderen Schichten wohl erst erarbeiten, wahrscheinlich war ihm dabei sowohl die Förderung durch Emil von Lange, der ihm Arbeit in seinem Büro sowie in der Kunstgewerbeschule verschafft hatte, nützlich, als auch die dort geknüpften Kontakte zu Kollegen und Mitgliedern des Kunstgewerbevereins, die, wie Anton Hess oder Georg Hirth, seine ersten Auftraggeber wurden, oder mit denen er Gemeinschaftsarbeiten ausführte. Zudem arbeitete Romeis nur nebenberuflich als Architekt, seine Hauptaufgabe war das Professorenamt an der Kunstgewerbeschule. Der persönlich als „schlicht und bescheiden“⁴⁴⁵ charakterisierte Romeis scheint sich bei einigen seiner Kollegen nicht besonders eingepreßt zu haben, denn schon 1935 nennt der Architekt Fritz Schumacher (1869-1947), Mitarbeiter im Büro von Gabriel von Seidl, in seinen Lebenserinnerungen neben Seidl und Hauberisser den dritten Teilnehmer am Wettbewerb zum Bayerischen Nationalmuseum statt Romeis Albert Schmidt,⁴⁴⁶ obwohl Schumacher insgesamt fünf Jahre, 1889-91 und 1892-95, also als die St. Benno Kirche gerade im Bau war, in München verbracht hatte. Auch in den Erinnerungen Ferdinand von Millers d. J., einem seiner Kollegen an der Kunstgewerbeschule, taucht der Name Romeis nicht auf.⁴⁴⁷

Gmelin schreibt, daß Romeis die „Formensprache der Alten“ „als unantastbares Evangelium“ galt, und charakterisiert ihn weiter: „Zwar war er kein Fanatiker, der Andersgläubige verfolgt und verfehmt; aber er beobachtete mit mißtrauischen Blicken die Vorgänge auf dem Gebiet der dekorativen Kunst“.⁴⁴⁸ In einer Zeit, als die Anhänger des Neuen sich durch die Gründung von Secessionen und durch Publikationen auf sich aufmerksam machten, um sich von den Vertretern der Alten, als überholt betrachteten Kunst abzusetzen und zu behaupten, versucht Gmelin zu vermitteln: Die von den Jungen eingeforderte Toleranz ihrer Kunst gegenüber, erfordere im Gegenzug auch Toleranz gegenüber den „alteingesessenen“ Vertretern. „Man

⁴⁴² Epp 2002, S. 15-16.

⁴⁴³ Kunstmann 1993, S. 18.

⁴⁴⁴ Epp 2002, S. 27.

⁴⁴⁵ G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk 1904/05*, S. 327.

⁴⁴⁶ Schumacher, Fritz: *Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters*. Stuttgart/Berlin 1935, S. 136.

⁴⁴⁷ Stollreither, Eugen (Hg.): *Ferdinand von Miller erzählt*. München 1932.

⁴⁴⁸ G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk 1904/05*, hier S. 328.

darf darum den Anhängern der alten Schule, die immer wieder an die stilistischen Äußerungen älterer Zeiten anzuknüpfen suchen, ihre Daseinsberechtigung nicht absprechen“, sofern sie nicht „nur die äußeren Formeln der Alten nachplappern.“⁴⁴⁹ Sicherlich führt von Leonhard Romeis’ Werken kein direkter Weg in die Moderne, doch scheint Romeis die Qualität der Bauten eines Theodor Fischer (1862-1938), einem Mittler zwischen Historismus und Moderne, erkannt zu haben. Die Deutsche Bauzeitung schreibt über Romeis: „Seine Verehrung der Werke unserer Voreltern wurzelte eben darin, daß er in ihnen die Uebereinstimmung zwischen Wesen und Erscheinung fand. Das war es auch, was ihn an den Werken Theodor Fischer’s [...] sympathisch berührte.“⁴⁵⁰

Fischer, der bei Thiersch studiert hatte und 1893 nach einigen Monaten im Büro Gabriel von Seidl zum Leiter des Münchner Stadterweiterungsbüros berufen worden war, hatte in seiner Münchner Zeit bis 1901 einerseits historistische Entwürfe – auch für den Kunstgewerbeverein – gefertigt, andererseits aber auch Ausstellungsarchitektur für kunstgewerbliche Arbeiten im Jugendstil entworfen.⁴⁵¹ Er bereiste fast jährlich Tirol und ließ sich vor allem von Südtiroler Architektur anregen⁴⁵² – und fand sicher auch mit dieser Vorliebe Romeis’ Sympathie. Romeis scheint bis zu seinem Tod keine Notwendigkeit gesehen zu haben, sich vom Historismus zu lösen, hatte aber wohl genug Erfahrung und Gespür für Architektur, um eine Auffassung, wie sie Theodor Fischer vertrat, zu würdigen.

6 Resümee

Der von der kunsthistorischen Forschung bislang wenig beachtete Leonhard Romeis wurde in dieser Arbeit als Architekt Münchner Villen vorgestellt, wobei sich besonders seine Bautätigkeit für Künstler als charakteristisch für sein Oeuvre erwies.

Romeis übte den Architektenberuf neben seiner Hauptaufgabe, der Lehre an der Kunstgewerbeschule, aus. Neben seinen kunsthandwerklichen Entwürfen für Inneneinrichtungen und dem Bau der Münchner St. Benno Kirche wurden vor allem seine Entwürfe von Einfamilienwohnhäusern geschätzt. Romeis vollzog bei seinen Villen den Wandel der Ende des 19. Jahrhunderts rasch wechselnden Stil-Moden von der deutschen Renaissance zum Barock und weiter zum Rokoko nicht mit, sondern blieb dem Stil der deutschen Renaissance treu, der vor allem seit der Ausstellung „Unserer Väter Werke“ 1876 in München überaus beliebt war. Mit den Häusern für die Künstler Anton Hess und Eduard Grützner setzte Romeis in München Maßstäbe in der Gestaltung von Wohnhäusern, in die eine Sammlung von verschieden-

⁴⁴⁹ G. L. [vermutlich Gmelin], *Kunst und Handwerk 1904/05*, S. 317.

⁴⁵⁰ G. [vermutlich Gmelin], *DBZ 1905*, S. 65.

⁴⁵¹ Nerdinger, Winfried: *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862-1938*. Berlin 1988 (Ausst. Kat. der Architektursammlung der Technischen Universität und des Münchner Stadtmuseums 7), S. 11-13.

⁴⁵² Ebd., S. 11.

sten historischen Bauteilen wie Vertäfelungen oder Plafonds als Inneneinrichtung integriert ist sowie Gebäude und Ausstattung zu einem einheitlichen Erscheinungsbild gebracht sind. Ein Entwerfen von Innen nach Außen war daher von ihm gefordert. Die enge Verknüpfung der zu großen Teilen aus Tirol stammenden Renaissance-Einrichtung mit dem an der Südtiroler Ansitz-Architektur angelehnten Außenbau und Grundriß scheint eine für München neue Erscheinung, die auch von den Zeitgenossen bewundert wurde. Im Kontext anderer Künstlervillen in München dieser Zeit fügt sich Romeis' Grützner-Haus in die Reihe der Künstlersitze eines Lenbach oder Stuck ein, die die Stimmung, die diese Künstler in ihren Kunstwerken erzeugten, in Architektur übersetzten und so erlebbar machten.

Das als Doppelvilla konzipierte Haus für den Maler Ernst Ludwig Pläß dagegen ist bis auf die Malereien im Inneren nicht so stark mit der Persönlichkeit des Besitzers verbunden. Das Gebäude steht mit seiner Grundrißgestaltung repräsentativ für Romeis' späte Villen, die statt eines Mittelgangs eine Halle als zentralen Ort des Gebäudes aufweisen. Während Romeis' erste Häuser in Grundriß und Außenbau sehr eng an die Ansitz-Architektur Südtirols angelehnt sind, löste sich Romeis im Laufe der Jahre mehr und mehr von diesen Vorbildern und ging immer freier mit den ursprünglichen Anregungen um.

Romeis wendete bestimmte Formen wie Treppengiebel, Türmchen oder Erker immer wieder an, und verfolgte oft auch ähnliche Grundrißkonzepte. Er gelangte aber trotz dieser feststehenden Elemente für jeden Bau zu neuen, eigenen Lösungen, die jeweils an die Wünsche des Bauherrn angepaßt waren. Fachwerkelemente aus seiner Heimat Franken sowie Motive aus der Südtiroler Bautradition der Renaissance, besonders der Ansitz-Architektur, verschmolz Romeis in seinen Bauten zu einem malerisch wirkenden Ganzen, bei dem die Gestaltung oft vom ersten Konzept bis zur Inneneinrichtung in seiner Hand lag.

Zeitgenossen warfen Romeis seine Zurückhaltung gegenüber dem Jugendstil vor, er war jedoch trotz seiner konservativen Haltung offen genug, um die Arbeiten von Kollegen, die neuere Anschauungen vertraten, zu würdigen. Romeis steht in der Reihe der Architekten, die mit ihren historistischen Bauten das Münchner Stadtbild mitprägten. Sowohl in der Masse an Bauten, in ihrer Vielgestaltigkeit, aber auch in der Zahl öffentlicher Bauaufträge wird Romeis von anderen Architekten, wie beispielsweise Gabriel von Seidl, übertroffen, dennoch verdienen seine verschiedenen Beiträge zum malerischen Villenbau Ende des 19. Jahrhunderts eine angemessene Würdigung. Die noch erhaltenen und bis ins Detail handwerklich hochwertigen Gebäude stehen heute zu Recht alle unter Denkmalschutz und sollten erhalten werden, um auch kommenden Generationen noch eine Vorstellung von der Baukultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu vermitteln.

7 Literaturverzeichnis

Quellen:

Archiv der Akademie der Bildenden Künste, München: Kunstgewerbeschule, Personalakt Leonhard Romeis.

Archiv des Deutschen Museums, Münchener Architekten- und Ingenieurverein: Sitzungsprotokolle 1880-1886. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Akt Grütznerstraße 1.

Firmenarchiv der GE Frankona Rückversicherungs Aktiengesellschaft, Maria-Theresia-Str. 35, 81675 München.

Lokalbaukommission München, Akt Grütznerstraße 1.

Lokalbaukommission München, Akt Möhlstraße 41.

Lokalbaukommission München, Akt Möhlstraße 43.

Lokalbaukommission München, Akt Osterwaldstraße 14.

Monacensia, Archiv Künstlergenossenschaft, Akt Anton Heß.

Monacensia, Archiv Künstlergenossenschaft, Akt Eduard von Grützner.

Monacensia, Archiv Künstlergenossenschaft, Akt Emil von Lange.

Monacensia, Archiv Künstlergenossenschaft, Akt Leonhard Romeis.

Staatsarchiv München, B pl Tegernsee, Jg. 1904/Nr.101.

Staatsarchiv München, Nachlaßakt Leonhard Romeis: AG München NR A, 1904/2898.

Stadtarchiv Höchstadt a. d. Aisch, Brief des Sohnes Benno Romeis an Anton Wölker, datiert 15.5.1953.

Stadtarchiv München, LBK 160 (Nymphenburgerstr. 160).

Stadtarchiv München, LBK 4162 (Höchlstraße 3).

Stadtarchiv München, LBK 4991 (Kaulbachstraße 59).

Stadtarchiv München, LBK 6246 (Luisenstraße 31).

Stadtarchiv München, LBK 6247-1 (Luisenstraße 35).

Stadtarchiv München, LBK 8286 (Ruffinistraße 1).

Stadtarchiv München, Polizeimeldebogen für Ernst Ludwig Plaß.

Stadtarchiv München, Polizeimeldebogen für Leonhard Romeis.

Literatur:

Adreßbuch des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins in München. Für das Jahr 1883. München 1883.

Adreßbuch von München für das Jahr 1892.

Adreßbuch von München für das Jahr 1896.

Adreßbuch von München für das Jahr 1899.

Aischthalbote, Nr. 3, XIV Jahrgang, Freitag den 5. Januar 1894.

Andergassen, Leo: Eppan. Kunst- und Architekturführer. Hg. von der Gemeinde Eppan an der Weinstraße. Eppan 1996.

Ateliers Münchener Künstler, Verlag von Carl Teufel, 3 Bände, 1889 und 1890.

Aukt. Kat. Hugo Helbing. Sammlung Eduard von Grützner München. Ausgabe B. Europäische Kunst. München 1930.

Aukt. Kat. Hugo Helbing. Sammlung Prof. A. Heß † München. Antiquitäten, Möbel, Kunstgegenstände. München 1911.

Bachmeier, Doris: Lorenz Gedon. 1844-1883. Leben und Werk. München 1888.

- Balogh, László: Eduard von Grützner. 1846-1925. Ein Münchner Genremaler der Gründerzeit. Mainburg 1991.
- Bauer, Richard: Geschichte Münchens. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 2003.
- Beck, Barbara: Dienstboten und ihre Welt. In: Prinz, Friedrich/Krauss, Marita (Hg.): München – Musenstadt mit Hinterhöfen – Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912. München 1988, S. 152-156.
- Bedal, Konrad: Fachwerk in Franken. Hof 1980.
- Bock, Irmgard: Pädagogik und Schule. Stadtschulrat Kerschensteiner. In: Prinz, Friedrich/Krauss, Marita (Hg.): München – Musenstadt mit Hinterhöfen – Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912. München 1988, S. 213-219.
- Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte. Zweiter Band. Dresden 1898.
- Bössl, Hans: Gabriel von Seidl. München 1966 (Oberbayerisches Archiv, Bd. 88).
- Brix, Michael/Steinhauser, Monika: Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historistischen Architektur-Diskussion in Deutschland. In: Brix, Michael/Steinhauser, Monika (Hg.): Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland. Lahn-Giessen 1978, S. 199-309.
- Brönnner, Wolfgang: Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830-1890. 2. leicht verbesserte Auflage Worms 1994.
- Budde, Kai: Der Architekt Franz Sales Kuhn (1864-1938). Heidelberg 1983 (Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg, Veröffentlichungen zur Heidelberger Altstadt, Heft 18).
- Burckhardt, Jacob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Architektur und Sculptur. Basel 1855. zitiert nach: Burckhardt, Jacob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Architektur und Sculptur. Hg. von Bernd Roeck u.a. München/Basel 2001 (Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. von der Jacob Burckhardt-Stiftung, Basel, Bd. 2).
- Centenar-Feier der Geburt des König Ludwigs I. von Bayern. Programm der Festlichkeiten während der Tage vom 29.-31. Juli 1888 in München. Reprint aus der Sammlung von Wolfgang Hasselmann. München 1986.
- Centralblatt der Bauverwaltung, Bd. 5, 1885.
- Centralblatt der Bauverwaltung, Bd. 6, 1886.
- Chevalley, Denis A./Weski, Timm: Landeshauptstadt München Südwest. 2 Halbbände. München 2004 (Denkmäler in Bayern, Bd. I.2/2).
- Destouches, Ernst von: Fünfzig Jahre Münchener Gewerbe-Geschichte 1848-1898. Gedenkbuch zur Feier des Fünfzigjährigen Jubiläums des Allgemeinen Gewerbe-Vereins München. München 1898.
- Die Königliche Kunstgewerbeschule München. Festschrift zur Vollendung des neuen Schulgebäudes im October 1877. München 1877.
- Dohme, R[obert]: Das englische Haus. Eine kultur- und baugeschichtliche Skizze. Braunschweig 1888.
- Eder, Franz Xaver: 100 Jahre Sankt Benno München. 1895-1995. München 1995.
- Epp, Sigrid: Eine Künstlerbiographie in der Prinzregentenzeit. In: Hofer, Veronika (Hg.): Gabriel von Seidl. Architekt und Naturschützer. München 2002, S. 9-28.
- Hölz, Christoph (Hg.): Erz-Zeit. Ferdinand von Miller - Zum 150. Geburtstag der Bavaria. München 1999.
- Felder, Sabine: Barocke Reliefs – „malerisch“ oder „pittoresk“? Zur Historiographie zweier stilgeschichtlicher Begriffe. In: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, 1999, Bd. 6, S. 175-189.
- Feulner, Adolf: [Einleitung]. In: Aukt. Kat. Hugo Helbing. Sammlung Eduard von Grützner München. Ausgabe B. Europäische Kunst. München 1930, ohne Seitenzahl [I].
- Fisch, Stefan: Stadtplanung im 19. Jahrhundert. Das Beispiel München bis zur Ära Theodor Fischer. München 1988.
- Fremdingen. Unsere Gemeinde. Zur Einweihung des Rathauses am 26. Juni 1994. Fremdingen 1994.
- G. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Das Haus des † Bildhauers Anton Heß. In: Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München, Bd. 61, 1910/11, S. 343-347.
- G. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis. In: Deutsche Bauzeitung, Bd. 39, Nr. 10 und 12, 1905, S. 64-65 und S. 74-75.
- G., L. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis †. In: Kunst und Handwerk, Bd. 55, Heft 12, 1904/05, S. 317-328.

G., L. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis. In: Süddeutsche Bauzeitung, Bd. XV, Nr 10 und 11, 1905, S. 77-80 und S. 85-88.

Gebhardt, Michael: Leonhard Romeis. In: Aus der Heimat. Heimatgeschichtliche Beilage zum Aischtalboten, Nr. 20, 1934, S. 153-159.

Gedon, Brigitte: Lorenz Gedon. München 1994.

Geul, Alb[ert]: Die Anlage der Wohngebäude mit besonderer Rücksicht auf das städtische Wohn- und Miets- haus. Ein Leitfaden zu Vorträgen an technischen Lehranstalten und zum Selbstunterricht für Bauhandwerker und angehende Architekten. Stuttgart 1868.

Gott dang, Andrea: Runkelsteins Gästebuch – zwischen den Zeilen gelesen. Die Entdeckung der Burg Runkel- stein durch bayerische Künstler, Könige und Gelehrte. In: Ausst. Kat. Schloss Runkelstein: Sehnsucht eines Königs. Ludwig I. von Bayern (1786-1868), die Romantik und Schloss Runkelstein (Leitung: André Bechtold). Bozen 2003, S. 57-74.

Götz, Norbert / Schack-Simitzis, Clementine (Hg.): Die Prinzregentenzeit. Ausst.Kat. Münchner Stadtmuseum. München 1988.

Grönninger, Brigitte: Die Pfarrkirche St. Benno in München. Magisterarbeit an der Friedrich-Alexander- Universität Erlangen-Nürnberg 1987 (unveröffentlicht).

Habel, Heinrich: Neubarock und Neurokoko in München. Voraussetzungen. Entstehung. Umfeld. In: Beiträge zur Heimatforschung. Wilhelm Neu zum 70. Geburtstag. München 1991 (Arbeitshefte des Bayerischen Lan- desamts für Denkmalpflege, Bd. 54), S. 53-73.

Habel, Heinrich: Späte Phasen und Nachwirken des Historismus. In: Bauen in München 1890-1951. München 1980 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Bd. 7), S. 26-40.

Hamann, Richard/Hermand, Jost: Gründerzeit. München 1971 (Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Ge- genwart, Bd.1) [erstmal erschienen als: Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionis- mus. Bd. Gründerzeit. Berlin 1965].

Hecker, Hans-Joachim, Leonhard Romeis (1854-1904): Ein Stück Münchner Baugeschichte. In: Münchner Stadtanzeiger, Jg. 41, Nr. 6, Dienstag, 22. Januar 1985, S. 4 und S. 12.

Himmelheber, Georg: Gabriel Seidls Bau des Bayerischen Nationalmuseums. In: Münchener Jahrbuch für Bil- dende Kunst, 3. Folge, Bd. XXIII, 1972, S. 187-212.

Hirth, Georg: Das Deutsche Zimmer der Gotik und Renaissance. Des Barock-, Rococo- und Zopfstils. Anregun- gen zu häuslicher Kunstpflege. 3. Auflage 1886.

Hirth, Georg: Das deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege. München 1880.

Hirth, Georg: Der Formenschatz der Renaissance. Eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler, und Gewerbetreibende, wie für aller Freunde stylvoller Schönheit aus den Werken der Dürer, Holbein München 1977f.

Hirth, Georg: Der Formenschatz. Eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler, und Gewerbetreibende, wie für aller Freunde stylvoller Schönheit aus den Werken der Besten Meister aller Zeiten und Völker. München 1979.

Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayern 1894. München 1894.

Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayern 1898. München 1898.

Hofer, Veronika: Vorwort. In: Hofer, Veronika (Hg.): Gabriel von Seidl. Architekt und Naturschützer. München 2002, S. 7-8.

Höhn, Alfred: Fachwerkbauten in Franken. Würzburg 1980.

Hoh-Slodczyk, Christine: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert. München 1985 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 33).

Hootz, Reinhardt (Hg.): Kunstdenkmäler in Italien. Ein Bildhandbuch. Darmstadt 1973.

Horn, Heinrich/Karl, Willibald: Neuhausen. Geschichte und Gegenwart. München 1989.

Hübsch, Heinrich: In welchem Style sollen wir bauen? Karlsruhe 1828.

Illustrierte Zeitung, No. 2151, 20. Sept. 1884, S. 281-284.

Imhof, Michael: Historistisches Fachwerk. Zur Architekturgeschichte im 19. Jahrhundert in Deutschland, Groß- britannien (Old English Style), Frankreich, Österreich, der Schweiz und den USA. Bamberg 1996.

Jahresbericht Kunstgewerbeschule, erschien unter wechselnden Titeln als:

Jahres-Bericht über beide Abtheilungen der K. Kunstgewerbe-Schule zu München für das Schuljahr 1878/79ff. München 1879-1884.

Bericht über die K. Kunstgewerbeschule zu München für das Schuljahr 1884-85ff. München 1885-1890.

Jahres-Bericht über die K. Kunstgewerbe-Schule – Männliche und weibliche Abteilung – zu München. Für das Schuljahr 1890-91[-1896/97]. München 1891-1897.

Jahres-Bericht der K. Kunstgewerbe-Schule zu München über das Schuljahr 1897-98 [bis 1898-99]. München 1898-1899.

Jahres-Bericht der K. Kunstgewerbe-Schule – männliche und weibliche Abteilung – zu München. Für das Schuljahr 1899-1900 [hier zitiert bis 1904-05]. München 1900-1905.

Jansa, Friedrich: Deutsche bildende Künstler in Wort und Bild. Leipzig 1912.

Karl, Willibald (Hg.): Bogenhausen. Vom bäuerlichen Pfarrdorf zum noblen Stadtteil. München 1992.

Karl, Willibald: Die Möhlstraße. Keine Straße wie jede andere. München 1998.

Karneid. Das Leben einer Gemeinde in Vergangenheit und Gegenwart. Hg. Von der Gemeinde Karneid und Raiffeisenkasse Karneid-Steinegg. Bozen 1987.

Kat. Neue Pinakothek München. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. 5. Auflage München 1989.

Kat. Schack-Galerie München. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. München 1989.

Kirchner, Josef: Leonhard Romeis †. In: Münchner Revue und Fremden-Revue, Bd. 1, Nr. 29, 1904, S. 6.

Klein, Dieter: Bürgerliches Bauen in der Prinzregentenzeit. In: Prinz, Friedrich/Krauss, Marita (Hg.): München – Musenstadt mit Hinterhöfen – Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912. München 1988, S. 90-97.

Klein, Dieter: Das Gesamtkunstwerk im 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Martin Dülfer. In: Ars Bavarica Bd. 25/26, 1982, S. 115-130.

Klein, Dieter: Martin Dülfer. Wegbereiter der deutschen Jugendstilarchitektur. 2. erweiterte Auflage München 1993 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Bd. 8).

Klein, Dieter: Wohnen in Bogenhausen. In: Karl, Willibald (Hg.): Bogenhausen. Vom bäuerlichen Pfarrdorf zum noblen Stadtteil. München 1992, S. 109-144.

Koch, Michael: „Unserer Väter Werke“. Der Bayerische Kunstgewerbeverein im Zeitalter des Historismus. In: Hölz, Christoph (Hg.): Form – Vollendet. Der Bayerische Kunstgewerbeverein 1851-2001. München 2000, S. 18-37.

Kratzsch, Klaus: Landkreis Miesbach. München/Zürich 1980 (Denkmäler in Bayern, Bd. I.15).

Kronbichler-Skacha, Susanne: Burgen und Schlösser des 19. Jahrhunderts in Tirol. Architektur zwischen Kunst und Denkmalpflege. In: Der Schlern, 53. Jg., Heft 4, 1979, S.195-207.

Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München. Bd. 63, 1912/13.

Kunst und Handwerk. Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins in München, Bd. 55, 1904/05.

Kunstmann, Joanna Waltraud: Emanuel von Seidl (1856-1919). Die Villen und Landhäuser. München 1993.

Kunstverein München e.V. Nekrologe 1914-1923.

Kunstverein München e.V. Rechenschafts-Bericht 1926.

Landeshauptstadt München. 3. verbesserte und erweiterte Auflage München 1991 (Denkmäler in Bayern, Bd. I.1).

Landeshauptstadt München. Rathaus Umschau. Ausgabe 4 vom 8. Januar 2004.

Langer, Brigitte: Das Münchner Künstleratelier des Historismus. Dachau 1992.

Ley, Andreas: Die Villa als Burg. Ein Beitrag zur Architektur des Historismus im südlichen Bayern 1842-1968. München 1981.

Licht, Hugo (Hg.): Architektur Deutschlands. Übersicht der hervorragendsten Bauausführungen der Neuzeit. Erster Band. Berlin 1879.

Lichtwark, Alfred: Makartbouquet und Blumenstrauß. Berlin 2. Auflage 1894 (1. Auflage 1892).

- Lübbecke, Wolfram: Das Bayerische Nationalmuseum an der Prinzregentenstraße. In: Grote, Ludwig (Hg.): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter. München 1974 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 24), S. 223-234.
- Lübke, Wilhelm: Geschichte der Renaissance in Deutschland. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Erste und zweite Abtheilung. Stuttgart 1882 (Burckhardt, Jacob/Lübke, Wilhelm: Geschichte der neueren Baukunst. Zweite durchgesehene und vermehrte Auflage. Band 2 und 3. Stuttgart 1882).
- Luthmer, F.: Die Möbel und Zimmereinrichtungen auf der Deutsch-Nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888. In: Salvisberg, Paul v. (Hg.): Chronik der deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung München 1888, Heft 9, 15. Nov. 1888, S. 198-208.
- Milde, Kurt: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen. Wesen. Gültigkeit. Dresden 1981.
- Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. Eine Auswahl von charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten. Abteilung II: Wohnhäuser und Villen in Renaissance und in mittelalterlicher Bauart. München 1899 (Nachdruck 1985).
- Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. Eine Auswahl von charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten. Abteilung X: Neuere Privatbauten in älteren Stilarten. München 1904 (Nachdruck 1985).
- Münchener Neubauten. Sammlung der hervorragendsten modernen Architekturen. Photographie und Lichtdruck Jos. Albert, München. Jos. Albert, Kunstverlag. München [1896].
- Muthesius, Hermann: Das Englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau und Innenraum. In 3 Bänden. Berlin 1904.
- Muthesius, Stefan: Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert. München 1974 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 26).
- Muthesius, Stefan: Das Münchner Kunstgewerbe und das künstlerische Wohn-Interieur: Gabriel von Seidl und Georg Hirth. In: schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1950). München/Berlin 2002 (Schriftenreihe des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins e.V., Bd. 32).
- Nerdinger, Winfried (Hg.): Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus. 1852-1921. München 1977. (Ausst. Kat. der Architektursammlung der Technischen Universität und des Münchner Stadtmuseums 1).
- Nerdinger, Winfried: Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862-1938. Berlin 1988 (Ausst. Kat. der Architektursammlung der Technischen Universität und des Münchner Stadtmuseums 7).
- Oberfranken. München 1986 (Denkmäler in Bayern, Bd. IV).
- Ostini, Fritz von: Grützner. Bielefeld/Leipzig 1902 (Künstlermonographien Bd. LVIII).
- Ottomeyer, Hans: Bürgerliche Lebenswelt. Wohnen. In: Götz, Norbert/Schack-Simitzis, Clementine (Hg.): Die Prinzregentenzeit. Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum. München 1988, S. 261-263.
- Pecht, Friedrich: Die Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert. München 1887-1888.
- Pfistermeister, Ursula: Fachwerk in Franken. Nürnberg 1993.
- Rechenschaftsbericht des Kunstvereins München, Jg. 1900.
- Reiser, Rudolf: Alte Häuser – große Namen. Eduard Grützners gemütliche Villa in Haidhausen. In: Süddeutsche Zeitung vom 20. Dezember 1974, S. 13.
- Reuter, Brigitte: Der Architekt und sein Haus. Architektenwohnhäuser in Deutschland, Österreich und der deutschen Schweiz von 1830 bis 1918. Weimar 2001.
- Ruß, Norbert: Architekt Leonhard Romeis (1854-1904). Seine Tätigkeit in Bamberg und seine Bedeutung für das Bamberger Kunstgewerbe. In: Heimat Bamberger Land, 13. Jg., Nr. 3, 2001, S. 86-90.
- Salvisberg, Paul v. (Hg.): Chronik der deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888. [München 1888-1889].
- Schober, Gerhard: Landkreis Starnberg. München 2. Auflage 1991 (1. Auflage 1989) (Denkmäler in Bayern. Bd. I.21).
- Schober, Gerhard: Frühe Villen und Landhäuser am Starnberger See. Zur Erinnerung an eine Kulturlandschaft. Waakirchen/Schaftlach 1998.

- Schumacher, Fritz: Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters. Stuttgart/Berlin 1935.
- Segieth, Celia: Zwischen Historismus, „Secession“ und „Jugend“. Georg Hirth, ein Kunstagitator der Jahrhundertwende. In: Prinz, Friedrich/Krauss, Marita (Hg.): München – Musenstadt mit Hinterhöfen – Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912. München 1988, S.253-256.
- Seidl, Franz-Xaver: Fest-Schrift zur Feier der Enthüllung des Standbildes König Ludwigs des Ersten von Bayern in der Walhalla. Regensburg 1890.
- Seidl, Gabriel von: Vorwort. In: Aukt. Kat. Hugo Helbing. Sammlung Prof. A. Heß † München. Antiquitäten, Möbel, Kunstgegenstände. München 1911.
- Sitte, Camillo: Der Städtebau nach seine künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien. Wien 1889.
- Stollreither, Eugen (Hg.): Ferdinand von Miller erzählt. München 1932.
- Streiter, R[ichard]: Vorwort. In: Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart, Abt. I: Eine Auswahl von Charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten, München 1898 (Nachdruck 1985), S. 5-8.
- Strom, Martin: Elektrizität, Telephon, Großmarkthalle – innovativer Wandel einer Großstadt. In: Prinz, Friedrich/Krauss, Marita (Hg.): München – Musenstadt mit Hinterhöfen – Die Prinzregentenzeit 1886 bis 1912. München 1988, S.183-187.
- Südtiroler Museumsführer. Hg: Autonome Provinz Südtirol. Bozen 1996,
- Szeemann, Harald: „Vorbereitungen“. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausst. Kat. Zürich 1983, S. 16-20.
- Theil, Edmund: Schloss Velthurns. Bozen 1973 (Kleiner Laurin-Kunstführer Nr. 20).
- Wölfflin, Heinrich: Die Architektur der Deutschen Renaissance. Festrede gehalten in der öffentlichen Sitzung der K. Akademie der Wissenschaften am 14. November 1914. München 1914.
- Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. 7. Auflage München 1929 (1. Auflage 1915).
- Wölker, Anton: Aus der Geschichte der Stadt Höchstadt a. d. Aisch. Höchstadt a. d. Aisch 1979, S. 227-230.
- Zeune, Joachim / Möller, Roland: Schloss Tratzberg. Renaissancejuwel im Inntal, Tirol. Innsbruck 2001 (Europäische Burgen und Schlösser, Heft 4).

Handbücher und Lexika:

- Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Bd. 1-36, Leipzig 1907-1950.
- Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern I: Franken 2. durchgesehene u. ergänzte Auflage München 1999.
- Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV: München und Oberbayern. Darmstadt 1990.
- Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern V: Regensburg und die Oberpfalz. München 1991.
- Koepf, Hans: Bildwörterbuch der Architektur. Dritte Auflage überarbeitet von Günther Binding. Stuttgart 1999.
- Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Bd. I-VII. Leipzig 1987-1994.
- Neue Deutsche Biographie. Bd. 11. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1977.
- Oswald, Gert: Lexikon der Heraldik. Leipzig 1984.
- Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bisher erschienen: Bd. 1-47. München/Leipzig 1992-2005.
- The Dictionary of Art. Hg. von Jane Turner, Bd. 1-34. London / New York 1956-1996.
- Weingartner, Josef: Die Kunstdenkmäler Südtirols. Bd. I: Eisacktal, Pustertal, Ladinien. Innsbruck/Wien/ München 3. Auflage 1959.

Weingartner, Josef: Die Kunstdenkmäler Südtirols. Bd. II: Bozen, mit Umgebung Unterland, Burggrafenamt, Vintschgau. Innsbruck/Wien/München 4. Auflage 1961.

Weingartner, Josef: Die Kunstdenkmäler Südtirols. Bd. III: Bildband. Innsbruck/Wien/München 3. Aufl. 1963.

Online-Datenbanken:

Bildarchiv Foto Marburg: <http://www.bildindex.de>

Bayerische Denkmalliste: <http://www.blfd.bayern.de>

8 Katalog der von Leonhard Romeis geplanten freistehenden Einfamilienhäuser in München und Umgebung

Louisenstr. 17 (später umbenannt in Luisenstr. 35)

Abb. 88-90

Wohnhaus für den Bildhauer Anton Hess

erbaut 1880

nicht erhalten

Pläne: 1880, Stadtarchiv München, LBK 6247-1

Literatur:

Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV: München und Oberbayern. Darmstadt 1990, S. 817.

Hoh-Slodczyk, Christine: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert. München 1985 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 33), S. 56 und 58, S. 168 (mit Abb. und Grundriß), dort weitere Literatur.

Aukt. Kat. Hugo Helbing. Sammlung Prof. A. Heß † München. Antiquitäten, Möbel, Kunstgegenstände. München 1911 (mit Abb.).

G.[vermutlich: Gmelin, Leopold]: Das Haus des † Bildhauers Anton Heß. In: Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München. Bd. 61, 1910/11, S. 343-347 (mit Abb.).

G.[vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis. In: Deutsche Bauzeitung, Bd. 39, Nr. 10 und 12, 1905, S. 65.

G., L. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis. In: Süddeutsche Bauzeitung, Bd. XV, Nr. 10 und 11, 1905, S. 78.

G., L. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis †. In: Kunst und Handwerk, Bd. 55, Heft 12, 1904/05, S. 320.

Praterstr. 7 und 8 (später umbenannt in Grütznerstr. 1)

Abb. 14-60

Wohnhaus für den Maler Eduard Grützner

erbaut 1882/83

leicht verändert erhalten

Pläne: 1882, Lokalbaukommission München, Akt Grütznerstraße 1.

Literatur:

Landeshauptstadt München. 3. verbesserte und erweiterte Auflage München 1991 (Denkmäler in Bayern. Bd. I.1), S. 220.

Hoh-Slodczyk, Christine: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert. München 1985 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 33), S. 52-56 und S. 167 (mit Abb.), dort weitere Literatur.

Ley, Andreas: Die Villa als Burg. Ein Beitrag zur Architektur des Historismus im südlichen Bayern 1842-1968. München 1981, S. 92 (mit Abb.).

Aukt. Kat. Hugo Helbing. Sammlung Eduard von Grützner München. Ausgabe B. Europäische Kunst. München 1930.

G.[vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis. In: Deutsche Bauzeitung, Bd. 39, Nr. 10 und 12, 1905, S. 65.

G., L. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis. In: Süddeutsche Bauzeitung, Bd. XV, Nr. 10 und 11, 1905, S. 78.

G., L. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis †. In: Kunst und Handwerk, Bd. 55, Heft 12, 1904/05, S. 320

Ostini, Fritz von: Grützner. Bielefeld/Leipzig 1902 (Künstlermonographien Bd. LVIII) (mit Abb.).

Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. Eine Auswahl von charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten. Abteilung II: Wohnhäuser und Villen in Renaissance und in mittelalterlicher Bauart. München 1899 (Nachdruck 1985), Tafel 22 (Abb.).

Louisenstr. 14 (später umbenannt in Luisenstr. 31)

Fotografien einzusehen im Stadtarchiv München, PkStr.1215, PkStr.1218

Wohnhaus für den Verleger Dr. Georg Hirth

erbaut 1883/84

nicht erhalten

Pläne: 1883, Stadtarchiv München, LBK 6246

Literatur:

G., L. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis †. In: Kunst und Handwerk, Bd. 55, Heft 12, 1904/05, S. 320.

G.[vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis. In: Deutsche Bauzeitung, Bd. 39, Nr. 10 und 12, 1905, S. 65.

Ruffiniweg 4 (später umbenannt in Ruffinistraße 1)

Abb. 97

Pläne einzusehen im Stadtarchiv München, Akt LBK 8286

Villa für den Ökonomierat und Kunstgärtner August Buchner

erbaut 1886-87

nicht erhalten

Pläne: 1886, Stadtarchiv München LBK 8286

Literatur:

Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. Eine Auswahl von charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten. Abteilung II: Wohnhäuser und Villen in Renaissance und in mittelalterlicher Bauart. München 1899 (Nachdruck 1985), Tafel 21 (Abb.).

Romanstr. 20

Abb. 98-100

Villa für Major Gronen

erbaut 1890

erhalten

Pläne: 1889, Lokalbaukommission München, Akt Romanstr. 20

Literatur:

Landeshauptstadt München. 3. verbesserte und erweiterte Auflage München 1991 (Denkmäler in Bayern. Bd. I.1), S. 290.

Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. Eine Auswahl von charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten. Abteilung II: Wohnhäuser und Villen in Renaissance und in mittelalterlicher Bauart. München 1899 (Nachdruck 1985), Tafel 18.

Osterwaldstr. 9c (später umbenannt in Osterwaldstr. 14)

Abb. 101-103

Villa für Prof. Dr. Karl Birkmeyer,

Jura-Professor und ab 1884 Direktor der Münchner Universität (vgl. Neue Deutsche Biographie, Bd. 2, 1955, S. 334.)

erbaut 1892

erhalten

Pläne: 1891, Lokalbaukommission München, Akt Osterwaldstr. 14

Literatur:

Landeshauptstadt München. 3. verbesserte und erweiterte Auflage München 1991 (Denkmäler in Bayern. Bd. I.1), S. 274.

Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. Eine Auswahl von charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten. Abteilung II: Wohnhäuser und Villen in Renaissance und in mittelalterlicher Bauart. München 1899 (Nachdruck 1985), Tafel 16 und 17 (Abb.).

Möhlstr. 39

Abb. 61-82

Villa für Stadtschulrat Dr. Georg Kerschensteiner

Doppelvilla mit Möhlstr. 41

erbaut 1897

leicht verändert erhalten

Pläne: 1896, Lokalbaukommission München, Akt Möhlstr. 39

Literatur:

Klein, Dieter: Wohnen in Bogenhausen. In: Karl, Willibald (Hg.): Bogenhausen. Vom bäuerlichen Pfarrdorf zum noblen Stadtteil. München 1992, S. 109-144, hier S. 131 (mit Abb.).

Landeshauptstadt München. 3. verbesserte und erweiterte Auflage München 1991 (Denkmäler in Bayern.

Bd. I.1), S. 265.

G., L. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis. In: Süddeutsche Bauzeitung, Bd. XV, Nr. 10 und 11, 1905, S. 86.

Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. Eine Auswahl von charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten. Abteilung II: Wohnhäuser und Villen in Renaissance und in mittelalterlicher Bauart. München 1899 (Nachdruck 1985), Tafel 19 (Abb.).

Möhlstr. 41

Abb. 61-87

Villa für den Maler Ernst Ludwig Plaß

Doppelvilla mit Möhlstr. 39

erbaut 1897

leicht verändert erhalten

Pläne: 1896, Lokalbaukommission München, Akt Möhlstr. 41

Literatur:

Landeshauptstadt München. 3. verbesserte und erweiterte Auflage München 1991 (Denkmäler in Bayern.

Bd. I.1.), S. 265.

G., L. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis. In: Süddeutsche Bauzeitung, Bd. XV, Nr. 10 und 11, 1905, S. 86.

Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. Eine Auswahl von charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten. Abteilung II: Wohnhäuser und Villen in Renaissance und in mittelalterlicher Bauart. München 1899 (Nachdruck 1985), Tafel 20 (Abb.).

Amortstr. 5 (später umbenannt in Romanstr. 6)

Abb. 104-107

Katholisches Pfarrhaus Neuhausen (heute Pfarrei Herz-Jesu)

erbaut 1897-98

erhalten

Pläne: Lokalbaukommission München, Akt Amortstr. 5

Literatur:

Landeshauptstadt München. 3. verbesserte und erweiterte Auflage München 1991 (Denkmäler in Bayern.

Bd. I.1.), S. 182.

G., L. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis. In: Süddeutsche Bauzeitung, Bd. XV, Nr. 10 und 11, 1905, Abb. und Grundriß, S. 78.

Höchlstr. 3

Abb. 108-110

Villa für den Fabrikanten Johann Winklhofer (1859-1949),

Gründer der Wanderer-Fahrradwerke

erbaut 1900-01

nicht erhalten

Pläne: 1899, Stadtarchiv München L BK 4162

Literatur:

Münchener bürgerliche Baukunst der Gegenwart. Eine Auswahl von charakteristischen öffentlichen und privaten Neubauten. Abteilung X: Neuere Privatbauten in älteren Stilarten. München 1904 (Nachdruck 1985), Tafel 13 (Abb.).

G., L. [vermutlich: Gmelin, Leopold]: Leonhard Romeis. In: Süddeutsche Bauzeitung, Bd. XV, Nr. 10 und 11, 1905, S. 86 (Abb. S. 85, Grundriß S. 86).

Möhlstr. 45 (später umbenannt in Möhlstr. 43)

Abb. 111-114

Villa für Dr. Josef Schuster, Oberstabsarzt a. D. (vgl. Kürschners Deutscher Gelehrtenkalender, Jg. 4. 1931, S. 376.)

genehmigte Pläne erhalten, aber wohl nicht realisiert

[Gebäude Nr. 45 wurde 1929 vereinigt mit Möhlstr. 43, Atelierbau für Maler Karl von Wulffen (Abb. 91-96), Leonhard Romeis, 1897, verändert erhalten, Pläne Lokalbaukommission München, Akt Möhlstr. 43]

Pläne: 1903, Lokalbaukommission München, Akt Möhlstr. 43

Literatur: -

Im Münchner Süden:

Pöcking am Starnberger See

Feldafingerstraße 41

Villa („Villa Riccius“) für Karl Hausmann, Besitzer des Asphaltgeschäfts Hausmann in München, Linprunstraße

erbaut 1898

erhalten

Literatur:

Schober, Gerhard: Frühe Villen und Landhäuser am Starnberger See: zur Erinnerung an eine Kulturlandschaft. Waakirchen/Schäftlach 1998, S. 134-137 (mit Grundriß und Abb.).

Schober, Gerhard: Landkreis Starnberg. München 2. Aufl. 1991 (1. Auflage 1989) (Denkmäler in Bayern. Bd. I.21), S. 216-217 (mit Grundriß und Abb.).

Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV: München und Oberbayern. Darmstadt 1990, S. 978.